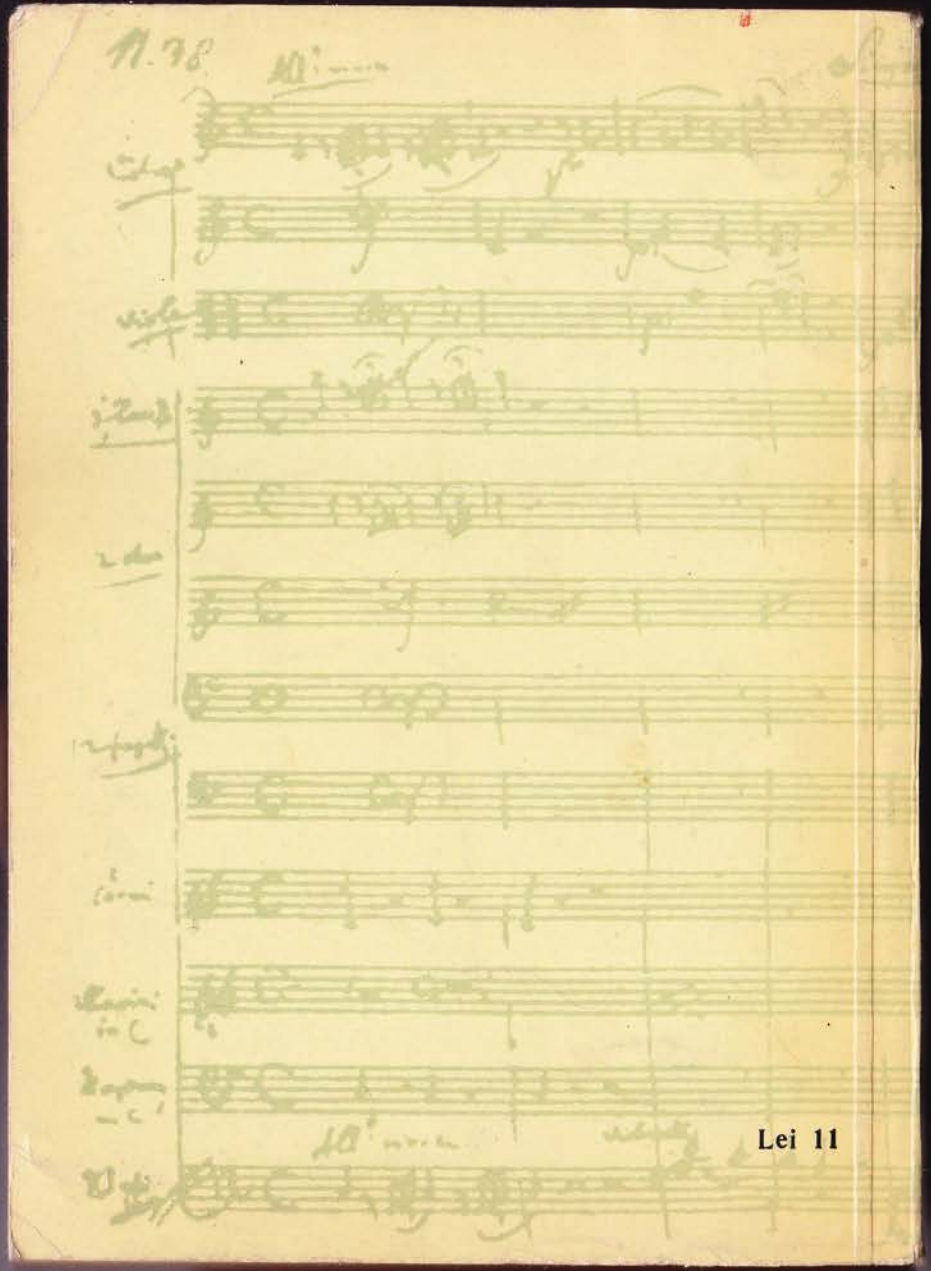


Lei 11

EUGEN PRICOPE

SIMFONIA

PÎNĂ LA BEETHOVEN

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.

EUGEN PRICOPE

SIMFONIA

PÎNĂ LA BEETHOVEN

EDITURA MUZICALA
A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.
1963

Cuvînt înainte

O carte referitoare la evoluția și structura unui gen al artei sunetelor, cu privire la un compozitor sau despre o anumită creație, ființează cu adevărat numai în legătură cu fenomenul muzical însuși — căci cea mai frumoasă descriere, cea mai doctă și amănunțită analiză, nu se poate substitui acestuia.

O istorie a simfoniei *trebuie să aibă, de fapt, caracterul unui îndreptar al ascultătorului, al celui ce se înfruptă din comorile acestui gen al muzicii cu convingerea că descoperă mereu noi și vaste domenii ale spiritului creator al omului, al omenirii. Din răsfoirea volumului de față, presărat cu extrase tematice, acest caracter reiese evident; alcătuindu-l astfel (cu toate că portativele intercalate nu pot întrerupe cursul înțelegerii din partea celui care nu citește note — dar ascultă muzică), am urmărit o maximă eficiență practică.*

De la lucrările lui Gabrieli, ivite la sfîrșitul veacului XVI, și pînă la Eroica *lui Beethoven, apărută în pragul secolului trecut — marcînd o piatră de hotar în evoluția genului — simfonia a străbătut drumul deplinei maturizări. El este măsurat de această primă parte a unei lucrări ce parcurge calea simfoniei pînă în zilele noastre. Am căutat să fie cît mai cuprinzătoare și organizată pentru a*

răspunde cerințelor mereu crescînde ale celor cărora astăzi arta le aparține — și care își însușesc, ajutați de o puternică rețea de educație, valorile culturii universale și naționale.

Volumul acordă preponderență creației de gen a lui Haydn și a lui Mozart, care au cristalizat tipul clasic al simfoniei. Nu mai rămînea atunci decît să apară Beethoven, care avea să învestească genul cu un conținut de idei înaintat, reflex al frămîntărilor și idealurilor din perioada Revoluției de la 1789.

Recunoscînd importanța operei «Titanului simfoniei» se cade oare să nu prețuim, la adevărata valoare, creația înaintașilor săi ? Dacă ne-o apropiem, dacă o adîncim, căpătăm convingerea că simfoniile antecesorilor nu constituie un prolog al creațiilor beethoveniene, că ele nu se situează în „anticamera simfonismului autentic", ci reprezintă o epocă de artă cu trăsături și măreții specifice, demne de cunoașterea deplină și de cinstirea tuturor.

AUTORUL

Simfonia în sala de concerte, la locul de muncă, acasă

Asiști, sub cupola încinsă cu lire a Ateneului, în marea Sală a Palatului R.P.R. sau în noul Studio de concerte al Radioteleviziunii, la un concert ; îl urmărești cîteodată la radio ori în fața micului ecran al televizorului, de la sute de kilometri ; chiar în localitatea în care trăiești ai auzit un concert ; poate asculți în mod regulat programele uneia dintre numeroasele orchestre ce ființează astăzi în patria noastră și care nu arareori pornesc în turnee pînă în cele mai îndepărtate colțuri ale țării — orașe, orășele, sate. La clubul instituției sau întreprinderii, ori la căminul cultural, alături de cele mai felurite cărți, găsești și înregistrări pe discuri sau pe benzi de magnetofon.

Ai observat că o jumătate din programul concertelor este ocupată, îndeobște, de o singură lucrare, de o SIMFONIE. Ea reprezintă punctul de greutate al concertului. Iar în lista creației compozitorilor — chiar dacă unii au scris numai cîte o lucrare de acest gen, cum este César Franck — simfoniile sînt considerate adesea partea cea mai importantă a întregii lor opere.

În tălmăcirea simfoniilor iau parte cu pasiune uneori zeci, alteori poate chiar peste o sută de orchestranți, mînuind ingenioase și felurite instrumente muzicale care

grăiesc laolaltă parcă mai impresionant, mai elocvent decît cele mai alese, cele mai meşteşugite cuvinte. O simfonie este ca un ocean de sunete ale cărui ape tumultuoase ori liniştite ascultă de vrerea unui Poseidon — dirijorul — înarmat cu o mică baghetă, avînd puteri, uneori, pare-se, mai miraculoase decît tridentul legendarului zeu al mărilor. Plutind pe acest întins al sunetelor, corabia simţirii îţi este purtată spre limanuri minunate. Ce sens capătă totul, ce ordine se desprinde din valurile sonore care lovesc, izbesc sau mîngîie, leagănă auzul ! Ce legătură capătă elementele lumii sonore care evoluează în faţa conştiinţei !

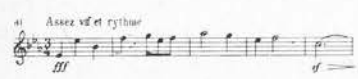
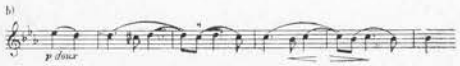
★

Imaginea Ateneului îţi era cunoscută din plimbările de pe Calea Victoriei, din fotografiile ce înfăţişează podoabele arhitectonice ale Bucureştiului, din jurnalele cinematografice, de pe mapele de discuri şi chiar de pe ambalajele pentru ciocolată sau chibrituri. Dar iată că într-o bună zi te-ai hotărît să calci şi tu pragul impunătorului edificiu din inima Capitalei, în jurul căruia se pot deseori vedea roind iubitorii de muzică. Ai păşit pentru prima oară în această «casă a muzicii» încurajat de emoţiile pe care le-ai trăit cu prilejul primului concert dat de Filarmonică în întreprinderea unde lucrezi. Avîntata *Simfonie VII* de Beethoven a stîrnit atunci entuziasmul tuturor. Audierea ei te-a încredinţat că muzica poate oferi mari satisfacţii şi că artei sunetelor i se cuvine atenţie.

Iată-te într-un stal la Ateneu... Din dreapta şi din stînga încep să-şi facă apariţia pe scenă membrii orchestrei. Vei asculta *Simfonia I* de George Enescu

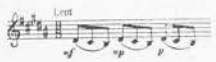
La un gest hotărît al dirijorului, de undeva din dreapta orchestrei, instrumentele de alamă înalţă un semnal puternic şi strălucitor [1]. Chemarea adună într-o clipă în juru-i glasul tuturor instrumentelor. Săgetînd către culmi, arcuşurile freamătă. Ca din depărtare, timpanele tună. Muzica emană frenezie tinerească, elanuri pasionate. După această înfruntare sonoră, apare, pe nesimţite, un moment de acalmie. Un instrument de suflat, plasat în stînga flautului — un oboi — înfiripă, cu glas subţiratic, o frîntură melodică duioasă, îngînată şi de clarinet, iar apoi preluată de viori. Pare că întreaga natură se face părtaşă sentimentelor ce izvorăsc din inima unui om ales, a unui erou care s-a avîntat cu curaj în luptă pentru un ideal măreţ de viaţă. Iată-l acum înfăţişat în toată complexitatea fiinţei sale în adîncurile căreia îşi află locul deopotrivă hotărîrea, dîrzenia aspră, dar şi tihna, bunătatea nemărginită. Lirismul şi duioşia mîngîietoare a melodiei viorilor [2], pe care violoncelele o îmbrăţişează cu tandreţe, lasă apoi locul unui cînt îmbietor, graţios, al aceluiaşi oboi auzit mai înainte. Tocmai cînd crezi că visările romantice, la adăpostul cărora abia se mai disting amintirile pornirilor eroice de odinioară, şi-au întins unda peste tot cuprinsul firii, zările se înceţoşează. Din adîncurile sonorităţilor se ridică parcă forţe ameninţătoare. Izbesc cu

---

1

2

furie şi se sparg. Cerul e parcă în flăcări. Fulgeră ! Ni se arată un cataclism înspăimîntător. Întregul univers se cutremură. Prin grindini de foc şi stîncă străbate tragic o voinţă cu puteri titanice. Muzica zugrăveşte o înfruntare gigantică, ce depăşeşte marginile oricăror plăsmuiri literare. Urmărind peripeţiile acestei lupte aprige, pe viaţă şi pe moarte, eşti neliniştit de soarta eroului nevăzut al simfoniei al cărui admirator ai devenit, pe nesimţite. Din dramatica încleştare, ce angajează toate forţele într-un suprem efort, se arată izbînda. Semnalul de la începutul acestei drame muzicale, mai puternic, mai strălucitor acum, o vesteşte, în cele din urmă, către zări. Întreaga suflare slăveşte triumful, culminînd către încheierea primei părţi a simfoniei — a primului ei act — într-o atmosferă măreaţă şi entuziastă

Asemenea altor părţi simfonice domoale, mişcarea a doua a lucrării enesciene ne transpune parcă în sferele meditaţiilor asupra raporturilor dintre individualitatea creatoare şi tot ceea ce o înconjoară. O chemare de corn [1] stinsă, tot mai stinsă, evocă parcă viziunea codrului aşa cum îl transfigurase pana însinguratului „luceafăr al poeziei româneşti". Ca în dialogul eminescian din *Întunericul şi poetul,* umbrele negre, cele treisprezece bătăi fatidice ale timpanelor, desişul sumbru, rece, al *tremolo*-ului coardelor grave, îndeamnă :

„Sfăramă-n stînca rece a ta nebună liră
Căci lumea este piatră..."

1

Dar poetul sunetelor mai sună o dată din cornul său :

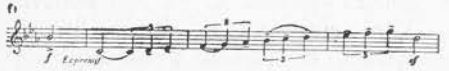
„...a inimelor plîngeri,
A sufletului noapte, a dorurilor stîngeri..."

Aşa începe şi tot astfel sfîrşeşte această pagină a „luceafărului muzicii româneşti", această romantică enesciană, înfiorată de cea mai aleasă substanţă poetico-filozofică. La un moment dat, flautul, ca un fluier jalnic, evocă o frîntură de doină [1].

După mişcarea lentă, finalul readuce neliniştea şi elanurile primei părţi a lucrării. Dar altele sînt acum izvoarele şi cursul muzicii, altele sînt melodiile din care creşte treptat şuvoiul ei : o tiradă şerpuitoare a coardelor, ca un vînt hain ce aleargă pe întinsul unei cîmpii, măturînd totul din cale [2], un motiv ascendent, ca o ripostă, cîntat de tromboane şi de o parte din grupul instrumentelor cu arcuş, cîteva acorduri compacte şi strălucitoare ale trompetelor, apoi o melodie patetică, largă, a viorilor [3] şi încă altele... Reînvie în aceste pagini energia tinerească, înfruntînd potrivniciile. Dar ciocnirile nu mai sînt acum zguduitoare, ca în prima parte. Călit în lupta aprigă de

1

2

3

altădată, eroul își consolidează și își desăvîrșește, parcă, biruințele, pe care ultimele pagini ale simfoniei le cîntă cu toate glasurile instrumentelor, dominate de sunetele imnice ale trompetelor. E bucuria supremă a marilor împliniri, bucurie în care ascultătorul regăsește parcă ilustrate împlinirile propriilor sale idealuri.

★

Întorcîndu-te acasă, fericit că te-ai mai apropiat cu un pas de minunile artei sunetelor, îți aduci aminte de primul concert simfonic ascultat în întreprinderea în care lucrezi. Fusese începutul. N-a trecut multă vreme de cînd citeai în „Scînteia" : „Pentru prima oară în istoria ei, astă-toamnă, Filarmonica și-a deschis stagiunea într-o uzină...". „Pentru prima oară în istoria ei, în această vară, Filarmonica și-a închis stagiunea tot într-o uzină...". „Oaspete al marilor uzine, simfonia a început să-și cucerească aici noi auditori, care vor deveni, la rîndul lor, obișnuiții oaspeți de mîine de sub cupola Ateneului". La 27 iunie 1960, pe prima sa pagină și sub titlul „Simfonia la locul de muncă", „Scînteia" ilustra un fapt semnificativ pe răbojul revoluției noastre culturale. Același lucru făcea și „Contemporanul" din 30 septembrie 1960 sub titlul „Oda bucuriei" la „Semănătoarea", consemnînd că orchestra și corul Radioteleviziunii au dăruit primul concert al sezonului... „unor oameni care doar cu cîteva minute înainte lăsaseră strungurile, ciocanele și riglele de calcul". Cartea, concertul, teatrul și expoziția de pictură sînt astăzi la îndemîna oricui

Acum un an ți-a plăcut pentru prima oară o simfonie ; de atunci, acasă, nu mai închizi aparatul de radio cînd se transmite muzică simfonică, ci, dimpotrivă, o asculți cu atenție. Ți-ai cumpărat și cîteva discuri cu lucrări de Haydn. Mozart, Beethoven, Enescu.

În sălile de concert, la locul de muncă ori acasă, la radio, prin discuri sau benzi de magnetofon, muzica, simfonia pătrunde adînc în inimile celor mulți, înfrumusețîndu-le viața, insuflîndu-le noi forțe în activitatea harnică de zi cu zi

O lucrare despre simfonie este chemată astăzi să fie călăuză prietenilor din ce în ce mai numeroși și mai cunoscători ai artei sunetelor

Este adevărat că există și compoziții care, în primul moment, îl descurajează pe cel neinițiat, înfățișîndu-i-se ca fără sens, enervante. Muzica presupune uneori un oarecare efort de înțelegere, de parcurgere a distanței ce ne separă de piscurile ei. Dar ce splendidă este priveliștea ce se deschide de pe înălțimile cucerite cu eforturi și voință dîrză ! Ascultînd cu stăruință muzică, căutînd s-o înțelegi adînc, informîndu-te mereu despre compozitori și lucrările audiate, vei afla, iubite cititor, nebănuite bucurii artistice. Dacă această carte te va întovărăși pe drumul muzicii — pe cît de lung pe atît de minunat — vom fi amîndoi mulțumiți.

Pe marginea unei lucrări de Haydn— „Părintele simfoniei". Structura clasică a simfoniei

Nu este de loc exclus ca un auditor — care nu a ţinut seama de adevărul recunoscut că, asemenea oricăror altor facultăţi, gustul muzical se formează, se poate educa — să rămînă cu o impresie nedefinită, vagă sau chiar bizară, ascultînd la întîmplare o simfonie de Şostakovici, Enescu, Honegger sau Mahler. Ca şi cum ai aborda o poezie cu tîlc filozofic a lui Eminescu sau o operă beletristică de mare întindere şi înţelepciune, cum este poemul dramatic *Faust* de Goethe, fără să-ţi fi făcut o cultură corespunzătoare nivelului respectivelor capodopere. Dar nu e mai puţin adevărat că în toate domeniile culturii universale există lucrări de mare valoare, care pot fi gustate chiar şi fără o preocupare cu totul anume şi continuă. Iată, de pildă, în literatură : *Iliada* sau *Odiseea* de Homer, *Romeo şi Julieta* de Shakespeare, *Război şi pace* de Tolstoi, *Pămînt desţelenit* de Şolohov, impresionează — s-ar putea spune — pe oricine. În muzică, acest lucru apare şi mai evident. E greu de presupus ca cineva să nu se înflăcăreze ascultînd *Simfonia V „a destinului"* de Beethoven, cea mai populară operă muzicală scrisă vreodată, după cum e greu de crezut că cineva poate rămîne indiferent în faţa suferinţelor tragice din *Simfonia „Patetica"* de Ceaikovski.

Simfonia existase şi înaintea lui Haydn, acela care, spre sfîrşitul veacului XVIII, i-a stabilit forma artistică, rămasă ca model pentru creatorii de mai tîrziu. În ce constă acest tipar statornicit de genialul compozitor clasic vienez ? Ne vom da seama de principiile ce stau la temelia simfoniei examinînd o creaţie de Haydn mai frecvent cîntată.

Să luăm, de pildă, *Simfonia nr. 94 în sol major „Surpriza"*. Cercetînd programul de sală al unui concert în care e înscrisă, ori urmărind un anunţ radiofonic, ne va reţine în primul rînd titulatura de gen a lucrării : *simfonia.*

Ştim că o simfonie este o compoziţie cîntată de o orchestră simfonică, o orchestră mare. Alcătuită din numeroase instrumente : cu coarde — cu sau fără arcuş —, de suflat — din lemn sau din alamă —, de percuţie (adică funcţionînd prin lovire), orchestra nu poate fi considerată pur şi simplu un instrument — instrumentul dirijorului. Ea este un organism viu şi sensibil ; căci nu instrumentele — viorile, violoncelele, flautele sau trompetele — o fac să existe, ci, propriu-zis, violoniştii, flautiştii, trompetiştii, cu alte cuvinte artiştii-instrumentişti. Printr-un efort colectiv şi o conducere unică, ansamblul simfonic dezvăluie o nesfîrşită gamă de expresii, de nuanţe şi culori instrumentale. Incomparabil mai mult decît orga, pe care Beethoven o numea „regina instrumentelor", orchestra are putinţa să redea variatele trăiri artistice cuprinse de compozitori între copertele acelor voluminoase cărţi muzicale — partituri — ce fixează riguros locul şi rostul fiecărui instrument sau grup instrumental, în marea lor familie.

În legătură cu simfoniile auzim des spunîndu-se, de pildă : *Simfonia III, în mi bemol major — „Eroica" — Simfonia VI, în fa major — „Pastorala" — ori Simfonia V, în do minor — „a destinului"* — de Beethoven.

Mi bemol major, *fa* major, *do* minor sînt ceea ce numim «tonalităţi muzicale», adică asociaţii, familii sonore, care, în unele cazuri, au căpătat anumite accepţii datorită unor lucrări celebre în literatura muzicală universală. *«Mi bemol»* s-a consacrat, s-ar putea spune, ca o tonalitate cu caracter voluntar, eroic, datorită, de bună seamă, *Eroicii* lui Beethoven. Richard Strauss, cu un secol mai tîrziu, scria poemul său *O viaţă de erou* în aceeaşi tonalitate. Iar *Simfonia I* a lui Enescu a fost considerată o «Eroică romînească», datorită suflului ei impetuos, dar şi tonalităţii, aidoma cu cea din a treia simfonie beethoveniană. Să nu credem însă că orice lucrare scrisă în *mi bemol* major este sau trebuie să fie, prin acest simplu fapt, eroică. Nenumărate pagini muzicale — o parte dintr-o sonată de Haydn, sau dintr-un concert de Mozart, un lied de Schubert, sau un *intermezzo* de Brahms — ne pot convinge de aceasta.

Practica ne-a obişnuit să ştim că o simfonie este îndeobşte o compoziţie de lungă durată, cuprinzînd cîteva părţi, de obicei patru. Ele poartă titulatura unor expresii italiene rămase tradiţionale, definind tempoul, mişcarea — mai repede ori mai domoală — în care decurge muzica.

În legătură cu prima parte a simfoniei *Surpriza* de Haydn aflăm că ea începe cu un *Adagio cantabile* — cu alte cuvinte o mişcare foarte liniştită şi cursivă, după care urmează un *Vivace assai* — adică un tempo vioi, mai bine spus destul de vioi (căci *assai* înseamnă, în italiană, cît trebuie, destul de). Putem deduce din această succesiune o primă constatare firească : aceea că termenii diferiţi de mişcare se referă la componente muzicale diferite, cel puţin prin tempoul lor. Din ascultarea primelor minute din simfonia lui Haydn, presupunerea se confirmă : unui cor liniştit al suflătorilor — cîte două oboaie şi fagoturi, pe un sunet prelung al cornilor — îi răspund,

sobru, coardele. Apoi se aude iarăşi micul cor — cuprinzînd şi cele două flaute — mai îmbietor de astă dată, mai suav. Instrumentele cu arcuş repetă răspunsul lor îngîndurat. Pe sunetele egale şi sacadate ale viorilor, măsurînd parcă, asemenea unui ornic, scurgerea continuă a timpului, violoncelele, împreună cu contrabasurile, apoi violele şi un fagot, urmate de ceilalţi suflători, imprimă acestui început al simfoniei caracterul unui prolog. Este o *introducere*, o prefaţă menită să trezească, să capteze atenţia auditoriului, să-l transpună de îndată într-o dispoziţie sufletească favorabilă urmăririi simfoniei. În afară de obişnuinţa, devenită regulă, în ceea ce priveşte concizionea, caracterul grav şi mişcarea liniştită, nu existau alte norme după care se făurea o astfel de introducere.

Încheiată cu cîteva acorduri şi un pasaj coborîtor al viorilor prime, introducerea *Simfoniei nr. 94* se înlănţuie cu mişcarea *Vivace assai*, după o scurtă pauză. «Primadona orchestrei», vioara I, cîntă acum o melodie jucăuşă, capricioasă, care atrage de îndată interesul ascultătorului :

Grupul viorilor secunde o acompaniază, imitînd-o întrucîtva, reproducînd parcă fragmentar cele auzite. Ni se înfăţişează o primă idee muzicală, al cărei început va reveni de cîteva ori în aceeaşi nuanţă delicată — *piano* — alternînd cu izbucnirile voioase — *forte* — ale întregii orchestre. Curînd, contrabasurile, violoncelele, violele şi violinele secunde marchează o figură de acompaniament sugerînd mişcarea unui vals sau, mai degrabă, aceea a rudei sale, vechiul dans popular austriac denumit

Ländler. Cu grație și umor în același timp (intervin unele accente neașteptate, oarecum șchioape), viorile prime cîntă o melodie nouă, feminină, unduitoare — o a doua idee muzicală, o a doua temă deci, care e înrudită, într-o oarecare măsură, cu cea de mai înainte :

Tot ele înfiripă o temă mîngîietoare, cu caracter conclusiv, însoțită de mențiunile *piano, dolce :*

Ea este prelungită, folosind suflătorii ce colorează pitoresc sonoritățile. Un *forte* pune parcă punct acestui paragraf, acestei secțiuni inițiale a primei părți a simfoniei. Secțiunea este denumită *expoziție,* datorită faptului că în ea se expun, se prezintă melodiile principale, adică temele, ideile muzicale ce vor sta la baza construcției sonore.

Un sunet repetat de mai multe ori de viorile prime, fără nici un suport armonic, e despărțit printr-un semn de repetiție de ceea ce urmează. Maeștrii din urmă cu două secole obișnuiau să indice reluarea expoziției cu scopul ca ascultătorul să se familiarizeze cît mai bine cu temele. Astăzi, de obicei, aceste repetiții nu se mai execută datorită faptului că lucrările clasicilor au devenit piese curente și binecunoscute ale repertoriului de concert, cucerind auditoriul prin limbajul lor clar și pregnant, fără să mai fie necesară repetarea secțiunii de expoziție.

Urmează o scurtă *dezvoltare*. Se poate observa cu ușurință prelucrarea, în sensul aducerii într-o formă schimbată, fragmentată, integrală ori prelungită, a temei întîi (ex. nr. 1), singura pe care Haydn o folosește în această nouă secțiune.

Același sunet al viorilor prime, repetat de mai multe ori, ca înaintea apariției dezvoltării (însă de data aceasta însoțit de un desen melodic al viorii secunde), anticipează reluarea primei teme, care se afirmase între timp ca temă principală, datorită poziției de întîietate și faptului că asupra elementelor ei și-a îndreptat atenția compozitorul în dezvoltare. Avem de-a face acum cu cea de-a treia secțiune a formei în care e clădită prima parte din simfonie și anume cu *repriza (reexpoziția),* adică readucerea secțiunii inițiale [1]. Dacă, ascultînd în continuare, am urmări textul muzical întorcîndu-ne la începutul primei părți (adică după introducere, la momentul cînd începe să fie expusă prima temă), vom observa că pînă la un punct muzica reprizei este identică cu cea din expoziție. În repriză intervine însă o comprimare substanțială de elemente, ceea ce face ca figura de acompaniament caracteristică temei a doua să revină, ca și însăși tema, mai devreme (cu vreo 20 de măsuri). Trebuie reținut, în legătură cu acest moment, că melodia secundară, dansantă, e reluată de astă dată pe un alt plan sonor [2]. Ar mai fi de observat în cazul de față că reve-

[1] De obicei nu se face distincție între *reexpoziție* — reeditarea aidoma a unei secțiuni de expoziție — și *repriză* — adică reluarea ei cu modificări, așa cum se întîmplă mai întotdeauna. (A se vedea : D. Bughici și D. Gheciu — *Formele și genurile muzicale*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., pag. 67.)

[2] În repriză, tema a doua nu mai apare la dominantă, cum era în expoziție, ci în tonul inițial al mișcării (în cazul de față în *sol* major) — ca și tema principală ; aceasta constituie o regulă tradițională a formei de sonată

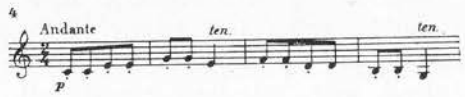
nirea acestei teme prezintă o mică variațiune în șerpuirea valorilor mici de note (șaisprezecimi).

O readucere a ecourilor temei principale mai întîi în registrul grav — violoncele, contrabasuri, fagoturi — apoi la viorile secunde, flaute și fagoturi, cărora li se adaugă, pe urmă, întregul grup al coardelor, conduce spre ultima secțiune a mișcării, cu funcție de încheiere ; este așa-numita *coda.*

Pe un sunet prelung al cornilor, viorile prime urcă în pași ușori și reamintesc apoi tema principală. La fel face și flautul împreună cu celelalte instrumente de suflat de lemn, pentru ca pe urmă viorile prime să reia fraza mîngîietoare care încheie expoziția (cea din ex. nr. 3). Legănările melodice ale oboiului secund și ale flautului prim, pe un tril al celuilalt oboi, sînt înlocuite, în sfîrșit, de un *forte* vesel, care încheie prima mișcare în acorduri răsunătoare.

Să recapitulăm acum cele spuse în legătură cu prima parte a simfoniei : ea este precedată de o *introducere,* în mișcare rară, care, cu toate că nu are nici o legătură melodică cu ceea ce urmează, creează totuși ascultătorului un cadru sonor propice urmăririi muzicii. Prima parte propriu-zisă a lucrării, luminoasă, avîntată, se desfășoară pe temeiul a două idei melodice, înrudite din punctul de vedere al caracterului. Ele sînt înfățișate într-o secțiune ce poartă numele de *expoziție.* Către încheierea expoziției apare și o frază muzicală conclusivă. Urmează o a doua secțiune — *dezvoltarea,* construită pe elemente care intrau în structura temei inițiale — tema principală. Reluarea integrală a acesteia, ca la început, marchează ivirea *reprizei (reexpoziției),* al treilea compartiment al structurii muzicale, care aduce ambele teme în aceeași tonalitate. O ultimă secțiune, *coda,* amintind de concluzia expoziției, devine concluzia întregii prime părți a simfoniei.

Această organizare muzicală, extrem de frecventă în primele părți de simfonii (fie că au, fie că nu au introduceri), alcătuită prin expunerea, dezvoltarea și reexpunerea a două teme, este denumită *formă de sonată.*

Partea a doua a lucrării lui Haydn poartă o indicație de tempo în care melodia merge curgător, nici prea repede, nici prea rar — *Andante.* Pentru a clădi această parte, autorul folosește o altă tehnică muzicală. Nu vom mai întîlni două teme, ci una singură, destul de întinsă, constînd din alăturarea, în *piano,* a două fraze ; una se naște din acest motiv,

iar a doua, dintr-un alt motiv,

după care va urma de îndată precedentul.

Dar am rămas datori cu o explicație în legătură cu simfonia ; e cazul să o dăm : între cele două fragmente semnalate, cîntul liniștit, discret, al coardelor — asemenea unei pagini de cvartet — e zguduit la un moment dat de un acord neașteptat, foarte puternic *(fortissimo),* al întregii orchestre și amplificat de lovitura timpanului. De aici denumirea simfoniei : *Surpriza* (în limba germană *Paukenschlag* — lovitura de timpan, lovitură despre care Haydn ar fi spus cu haz că va face cucoanele să sară în

sus. Era o farsă jucată de compozitor acelui public [1] ghiftuit şi snob, atît de «receptiv» la muzică încît... aţipea uneori, ascultînd).

O dată cîntată, melodia va fi repetată în *forte* de vioara a doua, secondată de violă, în timp ce vioara întîi o împodobeşte cu gingaşe ghirlande. Este o variaţiune pe melodia cunoscută, devenită acum suport. Motivul de la începutul mişcării va răsuna apoi patetic, imperativ, căpătînd o grimasă oarecum dureroasă *(minore).* E un alt aspect, o nouă faţetă pe care o ia unul şi acelaşi personaj muzical sau, în termeni tehnici, o nouă variaţiune a temei, o a doua variaţiune, care este mai largă, mai extinsă şi mai elaborată decît prima. O mică terminaţie melodică a viorilor prime face trecere la variaţiunea a treia *(maggiore),* în care melodica, fărîmiţată în valori scurte de sunete, este încredinţată mai întîi oboiului, acompaniat de coarde şi fagoturi. Ca o fanfară, suflătorii aduc pe urmă, pompos, tema ; este a patra variaţiune. Ea se va înlănţui cu o parte de încheiere — *coda* — în care semnalele trompetelor şi cornilor cedează locul unui fragment în nuanţa *piano* ; tema se destramă, sună din ce în ce mai încet, auzindu-se ca dintr-o cutie cu muzicuţe, ce-şi cîntă ultimele acorduri, o dată cu epuizarea resortului, a sursei de energie.

Rezultă din cele spuse că partea a doua a simfoniei *Surpriza* este construită sub forma unei *teme cu variaţiuni,* adică : expunerea unei melodii, a unei teme, urmate de o serie de modificări ale ei (în exemplul nostru un număr de patru variaţiuni). Ele dezvăluie aspecte ale uneia şi aceleiaşi imagini muzicale, aşa după cum poeziile

[1] Simfonia face parte din seria *„Londonezelor"*, scrise de ilustrul compozitor austriac pentru o serie de concerte date în capitala Angliei

lui Eminescu : *De-oi adormi, Nu voi mormînt bogat* şi *Iar cînd voi fi pămînt* — sînt variante ale imaginilor poetice din binecunoscuta *Mai am un singur dor.*

Partea a treia a simfoniei lui Haydn are o mişcare *Allegro molto* (repede, vioi) şi poartă titulatura *Minuetto* [1].

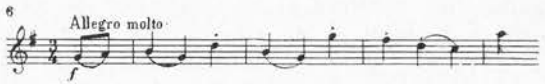
Pe la începutul veacului XVIII, menuetele cuprindeau cîteva mici melodii înlănţuite după principiile de variaţie din cadrul suitei, unul din cele mai vechi genuri muzicale. Alternanţa, după formula Menuet I, Menuet II, Menuet I *da Capo* (adică reluarea primei piese), devine obişnuită. Prin accentuarea continuă a contrastului în cadrul unităţii de gen, menuetul mijlociu capătă trăsături distincte şi ia denumirea de *trio,* ca o consecinţă a faptului că nu era executat de întregul ansamblu, ci numai de trei instrumentişti. Dansul trebuia să fie aici mai lin, mai feminin. Pe semne că la un astfel de episod se referea cîndva un comentator cînd scria că era de ajuns ca o femeie frumoasă să danseze menuetul, ca toate capetele să-şi întoarcă privirile spre ea.

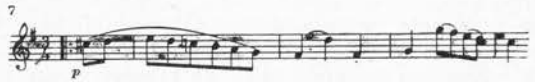
[1] Este numele unui vechi dans francez din regiunea Poitou, situată în vest, către Atlantic, în jurul oraşului Poitiers, altădată centrul provinciei. Ieşit din popor, menuetul a cunoscut o mare răspîndire începînd din veacul XVIII. Pătrunzînd la curţile aristocrate, el era cîntat şi dansat uneori cu o emfază, cu o «morgă» ce trebuia învăţate cu grijă, ca şi scrima, şi care constituiau o «marcă de distincţie».

Dar în vreme ce la curţile aristocrate dansul avea o importanţă... ridicolă, Haydn, feciorul rotarului din satul Rohrau, compunea menuete pline de vigoare şi umor, apropiate de caracterul popular, care şi-au păstrat vitalitatea pînă astăzi. Lipsite de convenţionalismul searbăd, de graţia lîncedă de curte, de stilizarea frivolă, ele nu mai sînt muzică... de dansat, ci... de ascultat, de concert.

(Prin tradiţie, multe ediţii folosesc denumirea *Menuetto* în loc de *Minuetto.*)

Părăsind suita, în care trăise în vecinătatea gavotelor, sarabandelor, allemandelor şi a altor dansuri de salon de origine populară, menuetul îşi află un loc mai durabil în simfonie, unde devine cea de-a treia dintre părţi, datorită tocmai lui Haydn.

Urmărind partea a treia din *„Surpriza"*, să vedem acum în ce constă structura fostului dans popular, simfonizat de autorii clasici. Viorile prime, flautele, fagoturile, cîntă la început o melodie apăsată, acompaniată asemenea unui vals (menuetele se scriu în aceeaşi măsură de trei timpi) :

Nuanţa *forte* în care se deschisese mişcarea e înlocuită dintr-o dată de un *piano*, contrastînd prin linia cursivă pe care o ia fraza muzicală. Un semn de repetiţie indică reluarea acestui prim-element muzical ce va fi urmat de un altul mult mai amplu. Este demn de observat că această nouă subdiviziune, ce se repetă, cuprinde şi elemente din partea de început a menuetului.

Urmează acum secţiunea mijlocie — *trio* — episodul contrastant al menuetului. Aici melodia devine unduitoare,

iar orchestraţia se rarefiază. Formaţia se restrînge la un mic grup în care rolul de conducere îl deţin viorile prime, cele secunde şi un fagot. Trioul se repetă şi el, asemenea subdiviziunilor anterioare.

După trio, compozitorul indică : *Men. D. C.*, adică *Minuetto da Capo*. Deci se reia prima secţiune. Tradiţia cere ca la această revenire cele două subdiviziuni să se cînte fără repetiţie, menuetul încheindu-se apoi cu acordul care precede trioul.

Dacă am exprima concis structura unui menuet alcătuit — după cum reiese din cele de mai sus — din trei secţiuni, am nota-o prin formula *A-B-A* (*A* reprezintă prima secţiune, *B* — secţiunea mijlocie — adică trio, iar *A*, din nou prima secţiune, reluată datorită indicaţiei *Men. D. C.*).

Proprie primei părţi de simfonie, forma de sonată, despre care am vorbit în legătură cu prima parte din *„Surpriza"*, poate fi întîlnită uneori şi în alte mişcări [1]. Chiar finalul, — *Allegro di molto* — partea a patra a acestei lucrări a lui Haydn, ne oferă un exemplu. Tema

---

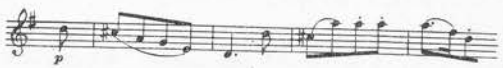
[1] Constatarea, la îndemîna oricui, că lucrările sau părţile de lucrări zămislite în aceeaşi formă, în forma de sonată, nu sînt identice, se datoreşte faptului că regulile de construcţie muzicală nu reprezintă un cadru fix. Forma de sonată este un *proces creator* dimensionat, structurat, echilibrat, în raport cu conţinutul emoţional ce se cere exprimat sonor într-o lucrare de sine stătătoare sau într-o parte dintr-o lucrare instrumentală ori simfonică.

Să facem deosebire între sonată — ca gen de piesă instrumentală în trei sau patru părţi (de ex. *Sonata lunii, op. 27, nr. 2* de Beethoven) şi forma de sonată — ca modalitate de organizare a unui edificiu muzical, modalitate ce poate fi întîlnită atît în sonate cît şi în simfonii, cvartete, concerte, uverturi etc. Forma de sonată se poate extinde uneori la construcţia tuturor părţilor unei lucrări de anvergură, care capătă astfel o mai mare unitate (de pildă *Octetul* de George Enescu, pentru formaţie de coarde).

întîi este cîntată la început de viorile prime și are un aspect de joc ghiduș :

8 Allegro di molto

După cîteva acorduri scurte și o pauză generală (a întregii orchestre) este înfățișată, tot de vioara I, și tema secundară,

9

în aceeași atmosferă. Pasajele rapide ale viorilor, în *forte* și *fortissimo,* constituie concluzia primei secțiuni a formei — expoziția tematică (după care, de astă dată, nu mai găsim un semn de repetiție, ca în prima parte). Dezvoltarea începe curînd, în *piano,* cu tema întîi la viori, dublate de un fagot. De scurtă durată, dar vijelioasă ca un torent, dezvoltarea se sprijină pe tema întîi.

Revenirea ei — încărcată acum, pe alocuri, cu un potențial dramatic — deschide reexpoziția în care e reluată, după o pauză generală, aidoma celei din expoziție, și tema a doua.

Ultima secțiune a formei — *coda* — se desfășoară pe tema inițială, din nou pusă în valoare expresivă, ca într-o nouă dezvoltare. Această *coda* încheie simfonia într-o luminozitate deplină, lăsînd ascultătorului o impresie durabilă de tinerețe și optimism.

Descriind o lucrare de Haydn, de la introducere și pînă la ultimele acorduri, am caracterizat cele patru părți ale simfoniei clasice, diferite prin conținut, tematică, tempo și organizare internă. Familiarizat cu aceste elemente, ascultătorul își va da seama că o simfonie reprezintă o

construcție muzicală, făurită după anumite reguli componistice, pe elementele melodice de bază — temele. Situîndu-se pe planuri diferite, circulînd de la un capăt la altul al organismului muzical — în întregime ori fragmentate — ajungînd în cele mai mici capilare, ele îi insuflă viață, asemenea sîngelui. Prelucrările, dezvoltările, fragmentele de legătură ale acestui material tematic și părțile de sinteză și concluzie ale discursului muzical stau sub comandamentul unor legi specifice, născute și cristalizate din practica componistică vie în decursul timpului, concretizate de spirite creatoare în lucrări rămase ca pilde durabile de echilibru între conținutul de idei și sentimente și formele de expresie în care acest conținut se relevă.

În istoria artei sunetelor, Haydn și simfonia — gen pe care el l-a ridicat pe primul plan al muzicii orchestrale, organizîndu-l definitiv, fixîndu-l, lăsîndu-l moștenire urmașilor — nu au constituit o apariție «providențială». «Părintele simfoniei» este ca un fluviu uriaș, ale cărui ape s-au alimentat din nenumărate rîuri, mai mici sau mai mari, iar acestea, la rîndul lor, dintr-o puzderie de pîraie. Arta lui Haydn reprezintă o curgere continuă și impunătoare de conștiință muzicală, asemenea Dunării, ce udă zidurile Vienei. Încîntîndu-ne în fața fluviului, să nu uităm sursele lui...

Să pornim acum în căutarea izvoarelor simfoniei, știind din capul locului că fapta aceasta înseamnă o cutezanță ; să nu ne temem, deci, dacă nu le vom iscodi pe toate și îndeajuns.

Între „existența anterioară" și miile de simfonii

De la capcana primitivului — primul robot al omului — cum o consideră etnograful Julius Lips în lucrarea sa *Obîrșia lucrurilor,* și pînă la giganticele escavatoare de astăzi, de la desenele descoperite în grota Altamira din Spania, pînă la pînzele lui Rembrandt, de la incantațiile și reprezentările primitivilor — întovărășite întotdeauna de ritm și muzică — pînă la opera contemporană, de la fluierul uriașului ciclop Polifem... „făcut dintr-o sută de bucăți de trestie", și pînă la orga electronică, de la «orchestrele» xilofoanelor, tobelor și fluierelor de tot felul, ale cornilor și trîmbițelor asurzitoare și pînă la orchestrele simfonice din zilele noastre, omenirea a parcurs o cale pe care numai închipuirea poate să se încumete a o măsura.

Istoria cea mai cuprinzătoare a simfoniei, cu toate antecedentele ei, ar fi poate tot atît de vastă ca și aceea a tragediei, cu toate că Haydn, părintele celui mai de seamă dintre genurile muzicii de ansamblu, nu a trăit acum 2500 de ani, precum Eschil.

Că muzica s-a născut o dată cu omul, că sunetul a însoțit viața acestuia în toate timpurile și în toate împrejurările, nu e greu să ne dăm seama. Făurind un balet

inspirat de legenda lui Icar, care a plătit cu viața exaltatul său avînt către zările albastre, un coregraf din vremea noastră — Serge Lifar — voia să simbolizeze prioritatea dansului. Mișcarea, ca simplu atribut al funcțiilor vitale, a fost, desigur, anterioară gestului imitativ. Dar aceasta nu înseamnă încă artă, balet, așa după cum pentru noi nu înseamnă încă muzică sunetele rudimentare, biologice, ieșite din gîtlejul unui primitiv într-un moment de încordare maximă ori de relaxare a unei tensiuni nervoase.

Obîrșiile muzicii se pierd în negura timpurilor, o dată cu acelea ale omenirii. Ele sînt mai greu de întrevăzut decît originile mulțimii de obiecte materiale, palpabile, care s-au dezvoltat o dată cu omul și cu lumea. Manifestările sonore trebuie să fi fost precedente folosinței uneltelor, chiar aripilor lui Icar, eroul mitologiei grecești ; ele trebuie să fi fost mai vîrstnice decît instrumentele muzicale, de vreme ce omul era înzestrat cu un organ vocal ; ele vor fi existat cu milenii înainte de apariția celor mai vechi urme care aveau să ateste prezența muzicii în viața individului și a obștei.

De-a lungul preistoriei sale, „a existenței sale anterioare" — cum spunea folcloristul erudit Constantin Brăiloiu într-un substanțial articol publicat într-o istorie enciclopedică a artei sunetelor [1], muzica a trăit din generație în generație datorită tradițiilor orale vii, ce păstrează în memoria omenirii, uneori cu o fidelitate uimitoare, fapte și fenomene petrecute în vremurile cele mai îndepărtate.

Legendele și miturile vechilor civilizații atribuie artei sunetelor și instrumentelor origini divine. Una dintre cele mai vechi zeități eline, Apolo, oblăduitorul poeziei și al muzicii, era — zice-se — un ilustru maestru în kitharo-

[1] *Encyclopédie de la pléiade — Histoire de la musique*, I. Gallimard, Paris, 1960.

Un ansamblu instrumental, datînd de prin anii 1420—1411 înaintea erei noastre. Pictură descoperită într-un mormînt teban.

die, arta de a cînta pe strune. „El conduce corul muzelor şi acompaniază cîntul lor cu sunetele kitharei lui de aur"... „Corul lor răsună triumfător şi întreaga fire, cuprinsă parcă de vrajă, ascultă cîntările zeieşti ale muzelor"... Aşadar, iată primul... «ansamblu muzical vocal-instrumental» şi primul... «dirijor» — am putea spune.

Se zice că lui Dionysos, zeul vinului şi al viticulturii, îi plăcea foarte mult să dănţuie vesel... „în sunete de flaute, naiuri şi timpane" [1]. ...Aşadar, iată primul... «ansamblu instrumental», prima... «orchestră» şi... «prima simfonie». Se mai spune că... „în alaiul lui putea fi văzut deseori şi zeul Pan, al turmelor şi păstorilor, care, tăindu-şi... cîteva fire de trestie şi lipind cu ceară bucăţile de diferite lungimi îşi făcu un nai ce scotea sunete dulci"...

Dar — o arăta încă Democrit, filozof materialist grec proeminent — zeităţile din religia greacă, îndeletnicirile lor, nu erau decît personificări şi transplantări ale fenomenelor naturii sau ale însuşirilor şi activităţii omului.

Omul, omul din popor, a creat tot ceea ce a existat şi tot ceea ce există, spre binele şi înfrumuseţarea vieţii lui şi a semenilor săi. Străbunul gingaşei viori, ravanastronul, ar fi fost inventat de regele indian Ravana, acum 5000 de ani? De ce nu l-am considera drept născocitor al primului instrument muzical cu coarde pe primul vînător al cărui auz a fost reţinut de vibraţia arcului său, iar drept născocitor al primului instrument muzical de suflat pe primul păstor care, auzind sunetul produs de vînt într-o trestie ruptă, a imitat natura, suflînd el însuşi în trestia devenită fluier?

---

[1] *Din Legendele şi miturile Greciei antice* de N. A. Kun. Traducere din limba rusă. Editura ştiinţifică, 1958, pag. 75.

Cîntecul, cea mai spontană formă de exprimare muzicală a omului din popor, trăieşte şi se şlefuieşte neîncetat, ajungînd uneori, cu trecerea timpului, la culmi de perfecţiune artistică nu arareori rîvnite de muzicienii de profesie, de compozitori. Unii dintre aceştia şi-au exprimat preţuirea şi respectul faţă de tezaurul folcloric, pe folosirea căruia se sprijină şcolile muzicale naţionale, ce au împrospătat substanţial arta sunetelor. „Nu creăm noi, ci poporul ; noi nu facem decît să notăm şi să aranjăm" — a spus odată Glinka, părintele muzicii culte ruse. Extinzînd parcă rezonanţa acestui adevăr, Gorki afirma : „Poporul nu e numai forţa care creează toate valorile materiale, el este izvorul unic şi nesecat al valorilor spirituale, primul filozof şi poet din punct de vedere al timpului, al frumuseţii şi genialităţii creaţiei, cel care a făurit toate poemele mari, toate tragediile din lume şi pe cea mai mare dintre ele — istoria culturii mondiale"... în care — spunem noi — e cuprinsă şi simfonia.

Cînd zicem cîntec, înţelegem melodie, adică însuşi sufletul artei sunetelor, acel element... „fără de care ideea muzicală nu poate fi concepută" — ca să invocăm prin aceste din urmă cuvinte autoritatea lui Wagner. Melodia a existat singură şi va putea trăi în continuare, prin forţa ei expresivă elementară, atît timp cît pe pămînt vor exista oameni care să cînte. Pornind de la forme embrionare, străbătînd milenii şi secole, melodia şi-a dezvoltat continuu capacitatea de a reda simţămintele omului.

În simfonii, sonate, concerte, cvartete, uveturi, ea se concentrează în acele *teme* — melodii de o anumită factură — al căror potenţial expresiv latent reprezintă o cucerire a capacităţii de sinteză muzicală a spiritului uman. Sînt aceste teme formule de artă ale sufletului care... „socoteşte fără să ştie" ? Definiţia dată muzicii de Leibniz, în perioada istorică în care simfonia îşi arată

zorile, nu avea să rămînă integral valabilă. Să ne gîndim la caietele de schiţe în care Beethoven dăltuia ani îndelungaţi temele capodoperelor sale la temperatura conştiinţei şi luciditătii creatorului de geniu.

★

Între vestigiile muzicii greceşti antice care au rezistat aşternerii veacurilor, ne-au rămas cîteva fragmente dintr-o tragedie datînd de prin anii 250 î.e.n. Semnele muzicale sînt prea puţine pentru a ne da posibilitatea să ne lăsăm antrenaţi în prezumţii asupra respectivului cîntec (...„podoaba cea mai însemnată a tragediei", cum spunea Aristotel în *Poetica*). În orice caz, cîntarea aceasta nu mai constituia o improvizaţie — cum desigur erau «simfoniile» de care vorbeam în legătură cu alaiul lui Dionysos. Muzica căpătase un caracter mai organizat, după cîte ştim, însă nu se poate vorbi de orchestră, în înţelesul nostru, şi nici de polifonie, la greci (corurile, ansamblurile evoluau la unison).

Abandonînd aria antichităţii eline, atît de explorată de cercetătorii originilor culturii europene, fiind mai la îndemînă, vom găsi «simfonii» cărora li se poate aplica poate mai uşor accepţia convenţională pe care o adoptăm cu surplusul de prudenţă asigurat expresiei de încadrarea în ghilimele. De acum vreo 3000 de ani moştenim o astfel de «simfonie», un imn chinezesc care făcea parte din ceremonialul de curte (...„de intrare pentru împărat"). El era cîntat de o formaţie cuprinzînd aproape 600 de instrumente, ca să nu mai vorbim de numeroasele tobe, clopote şi clopoţei, lemne sunătoare..., ce li se adăugau. Deci,... să zicem «o simfonie a celor 1000» [1]

[1] După cum vom vedea, Gustav Mahler a scris o *„Simfonie a celor 1000"*.

datînd de prin anul 1000 î.e.n. ! În acest imn conceput desigur în pentatonic (scara muzicală tradiţională a chinezilor, constînd numai din cinci sunete), se poate deslusi un germene de structurare a muzicii, de formă ; pentru noi, acum, e mai interesantă observaţia că avem de-a face cu o heterofonie, adică cu o anumită suprapunere de sunete într-un ansamblu în care percuţia — acordată ori neacordată — se acomoda melodic sau ritmic. într-un fel ori altul, liniei melodice.

O altă «simfonie» străveche, foarte amplă, s-a putut nota în Siam. Este destinată unui ansamblu alcătuit din clopote, flaute, xilofoane, timpane şi gong, care cîntă cu mult mai diferenţiat decît în «simfonia chinezească» pe care am numit-o «a celor 1000» [1].

De origine greacă, cuvîntul *simfonia* definea pur şi simplu un ansamblu de sunete.

În limba latină *symphonia* avea sensul unui concurs armonios de voci şi instrumente. Cuvîntul *symphonia-ae* era înţeles de Cicero şi Horaţiu ca... sunet de instrumente, concert (instrumental), iar *symphoniacus-i* însemna muzicant. În *Eneida,* vestitul poem epic al lui Vergiliu, era numit «simfonie» un instrument ce întovărăşea cîntul vocii, la octavă. (De altfel vechii greci denumeau astfel cîntarea în octave.) La romani, prin *pueri symphoniaci* se defineau sclavii muzicanţi care, în sunete (la unison sau octavă) de instrumente, coruri şi dansuri, trebuia să desfete voluptuoasele petreceri ale stăpînilor lor. *Symphoniaci* erau numiţi, în primele secole ale erei noastre, copiii care dublau vocile corului bărbătesc din capela pontificală. Un episcop din Sevilla, Isidor, punea semn de egalitate

[1] A se vedea *Historical Anthology of Music,* by Archibald T. Davison and Willi Apel. Volumul *Oriental, Medieval and Renaissance Music* (Oxford University Press, 1949), pag. 3, 4.

← *O «simfonie» de altădată, din Extremul Orient, „China — epoca dinastiei T'ang (618—907)*

între consonanță și simfonie (disonanța nu era deci «simfonie»).

Viela era denumită prin secolul XV—XVI *sinfonie*, iar mai pe urmă : *chifonie, chinforgne* — așa i se mai spune și astăzi în popor, prin centrul Franței, acestui instrument cu coarde puse în vibrație prin învîrtirea unei roți.

Symphoniaci, sinfonie, chifonie, chinforgne, sifoin... simfonie, simfonic, simfonism — iată cîteva derivate moștenite de la grecescul *symphonia.*

Termenul *simfonie* îl putem întîlni în fel și chip în diverse domenii.

Exaltînd supremul feminin, făcînd zeitate

... dintr-o palidă femeie
Cu inima stearpă, rece, cu suflet de venin

cel mai mare poet romîn din veacul trecut scria :

Ți-am dat palidele raze, ce-nconjoară cu magie
Fruntea îngerului-demon, îngerului ideal.
Din demon făcui o sîntă, dintr-un chicot, simfonie

EMINESCU

Și alți scriitori au utilizat simbolic acest termen :

Iubire e în razele de soare
Și farmec în a codrului fanfară...
Și-s fericit c-am fost o clipă-n stare
Să simt, în marea lumii simfonie,
A gîndurilor mele întrupare.

VLAHUȚA

Din depărtare, de undeva, se ridica, domol deocamdată, simfonia de pretutindeni a revărsatului zilei.

HOGAȘ

Prin valuri spumegoase ce-n giuru-i se alină,
Cîntînd o melodie simfonică, marină,
Ajunge Lia grabnic la insula dorită.

ALECSANDRI

Auzi tu imensa simfonie a tăcerii ?...

sau

...Și viforul, simfonic, îmi cîntă la fereastră

TR. DEMETRESCU

La mijlocul veacului trecut, Victor de Laprade scria o «simfonie» a anotimpurilor, una a torentului, alta a morților... care nu sînt altceva decît niște titluri de versuri adunate în volumul de poezii intitulat el însuși *Simfonii.*

Cam în aceeași vreme, datorită unui mărunt compozitor francez, Louis Clapisson, se reprezenta la Opera Comică din Paris spectacolul intitulat *La Symphonie* [1].

La București, în cadrul unei expoziții internaționale de fotografii artistice, au fost expuse o *Simfonie a ritmului,* surprinzînd un moment sugestiv al unui grup coregrafic și o *Simfonie a străzii,* redînd animația unei dimineți citadine.

Inginerul M. Grumăzescu a pus pe coperta unei cărți de știință — ce urmărește variatele întrebuințări ale ultrasunetelor în metalurgie, siderurgie, medicină, biologie, fizică, chimie etc. — titlul metaforă : *Simfonia ultrasunetelor.*

Sînt accepțiuni felurite în care se folosește titulatura principalului gen al muzicii orchestrale și cu care ne întîlnim astăzi, am putea spune, la fiecare pas.

---

[1] I s-a spus astfel după numele unei piese orchestrale în sunetele căreia un muzician acompania ceremonia căsătoriei femeii iubite cu un alt pretendent. Devenită o pasiune irezistibilă, această dragoste duce la nebunie pe nefericitul artist. Numai după cîțiva ani, ascultînd cîteva măsuri din «simfonia» sa de altădată, el își va reveni, dobîndind în același timp și inima femeii iubite.

O simfonie este... o simfonie [1]. Dar pentru că totuşi o astfel de muzică evocă uneori foarte plastic anumite aspecte ale vieţii interioare şi exterioare, compozitorii, interpreţii, comentatorii, ascultătorii ori editorii au asociat adeseori unor simfonii diverse titluri sau subtitluri, care concretizează conţinutul lucrării sau ne atrag atenţia asupra particularităţilor acelor lucrări. Haydn deţine, în acest sens, recordul în întreaga istorie a artei sunetelor.

Încercînd să grupăm simfoniile cu titluri — programatice sau neprogramatice, căci există şi numeroase simfonii cu titluri dar fără program — putem observa că unele din aceste menţiuni se referă la timp sau anotimp (de exemplu : *Simfoniile Dimineaţa, Amiaza, Seara* de Haydn, *Simfonia Primăverii* de Marţian Negrea, *Prima Simfonie — in 4 tempi come le 4 stagioni* — de Malipiero, *Simfonie de toamnă* de Joseph Marx). Unele simfonii programatice cîntă

[1] Căutînd să explice strînsele legături ale muzicii cu filozofia, George Bălan scria cu privire la specificul şi posibilităţile artei sunetelor : „...În această maximă esenţializare a vieţii conştiinţei omeneşti constă particularitatea expresiei muzicale în raport cu imaginea plastică sau literară a căror generalizare, la orice înălţime s-ar ridica, este întotdeauna limitată la cadrul foarte concret în care trebuie să se producă. De altfel fără o pregnantă concretizare aceste arte nici n-ar putea exista.

Nu putem concepe ca o pictură sau un roman să nu poarte un titlu, să se numească pur şi simplu «pictură» sau «roman». Necesitatea concretizării ideii esenţiale a operei plastice sau literare este o condiţie de bază a pătrunderii lor în public.

În muzică însă lucrurile nu stau la fel. În acest domeniu ni se pare cît se poate de firesc ca o compoziţie să fie botezată cu denumirea cea mai generală cu putinţă : «Simfonie», «Cvartet» etc." (Vezi articolele ***Despre concepţia şi expresivitatea filozofică a muzicii,*** „Muzica" nr. 4, 5. 7/1959.)

natura (*„Pastorala"* — *VI* — a lui Beethoven este cel mai cunoscut exemplu ; apoi *Sinfonia del mare* de Nyström Gösta, *Poemul pădurii* — *Simfonia I* — de Albert Roussel). Alte denumiri se referă la un personaj (Simfoniile *„Faust"*, *„Dante"* de Liszt, *„Jupiter"* — *nr. 41* — de Mozart, *„Manfred"* de Ceaikovski, *„Byron"* de Alan Bush, *„Falstaff"* de Elgar, *„Ovidiu"* — *III*, — de Sigismund Toduţă, *„Ilia Muromeţ"* — *III* — de Glier). Dacă exemplele de simfonii legate de literatură şi figuri literare pot fi numeroase, pictura, figurile unor mînuitori ai penelului, lumea culorilor, şi-au revendicat, de asemenea, dreptul de prezenţă în unele simfonii (*Mathis pictorul* de Hindemith, *Simfonia Böcklin* de Hans Huber, *Simfonia culorilor* de Arthur Bliss). Unele simfonii sînt autobiografice sau se inspiră din viaţa de familie (*Simfonia fantastică* a lui Berlioz sau *Domestica* de Richard Strauss). Unele titluri sînt legate de stilul lucrărilor (*Simfonia clasică* — *I* — de Prokofiev, *Simfonia romantică* — *IV* — de Bruckner, intitulată la fel ca şi *Simfonia nr. 2* de Howard Hanson). Ne sînt cunoscute şi denumiri care se referă la felul cum începe o simfonie (de exemplu *Cu tremolo de timpan* de Haydn, din seria *„Londonezelor"*), sau cum se termină (de exemplu *Di tre re, Simfonia V* de Honegger). Anumite menţiuni ne avertizează asupra caracterului limbajului muzical, dimensiunii şi duratei lucrării (*Simfonia simplă* de Benjamin Britten, *Kleine Sinfonie* de Hanns Eisler, *Sinfonia brevis* de Ermanno Wolf-Ferrari sau *Simfonia copiilor* — a jucăriilor — de Haydn). Unele titluri asociate ne arată în mod expres numărul tempilor (*Simfonia în trei mişcări* de Stravinski). Cunoaştem şi simfonii defective, cu mai puţine părţi (una dintre cele mai populare din această categorie este *Neterminata* de Schubert, alcătuită doar din două mişcări, ca şi *Simfonia II* de Prokofiev ; Miaskovski a scris însă o simfonie într-o singură parte — *nr. 21*). În ceea ce priveşte

caracterul muzicii, dimensiunea lucrării și amploarea mijloacelor folosite, putem aminti *Simfonia de cameră* aparținînd lui George Enescu, *Simfoniile de cameră* de Schönberg, *Simfonia de cameră* de Helmut Degen, *Simfonia de cameră* de Fritz Geissler, *Sinfonietta* [1] de Ion Dumitrescu, cea de Zeno Vancea sau cele de Tadeusz Baird ori Leoš Janáček, *Marea simfonie în do major* de Schubert, *Simfonia celor 1000 — VIII* — de Mahler, denumită astfel după numărul executanților : instrumente, cor, soliști vocali — care au luat parte la prima ei execuție. Cîteodată denumirile indică formația căreia i se adresează compozitorul *(Simfonia pentru coarde* de William Schuman ori *Simfonia pentru suflători* de Stravinski). Alteori se menționează că orchestrei i se adaugă corul și soliștii vocali (de exemplu *Simfonia IX — cu cor* — de Beethoven) sau vreun instrument aparte (*Simfonia cu clopote — II* — de Haciaturian). Unele simfonii sînt concertante (cum e de pildă cea de Mozart în *mi bemol* major, cu patru suflători protagoniști, ori *Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră* de Enescu). Altele pot fi simfonie-cantată (*Pe cîmpia Kulikovo* de Saporin) sau simfonie-poem (de exemplu *Poem divin — III* — de Skriabin, sau *Simfonia-poem* de Dumitru Bughici, ori cea inspirată lui Knipper de o comsomolistă eroină). Există simfonii legate de anumite locuri sau zone geografice (*„Scoțiana" — III* — și *„Italiana" — IV* — de Mendelssohn-Bartholdy, *„Renana" — III* — de Schumann, *Simfonia londoneză* de Ralph Vaughan Williams, *Simfoniile „Paris" — nr. 31 — „Linz" — nr. 36* — și *„Praga" — nr. 38* — de Mozart, *Simfonia afro-americană* de William Grant Still, *Simfonia Hiroșima* de Erkki Aaltonen, *Simfonia „Din lumea nouă"* de Dvořák, *Simfonia spaniolă* de Vít Nejedlý, *Simfonia turingiană* de Ottmar Gerster, *Simfonia India* de Carlos Chavez, *Simfonia Ellora* de Akutagawa [1] — după numele templelor funerare din India, care au inspirat-o, *Simfonia Alpilor* de Richard Strauss). Altele evocă anumite momente istorice (*Simfonia „Reforma" — V* — de Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Simfonia XI — „Anul 1905"* — de Dmitri Șostakovici, *Simfonia IV* — în onoarea rezistenței — de Mario Zafred). Unele simfonii cîntă pacea, prietenia sau înfățișează grozăviile războiului (*Simfonia II — „Pacea"* — de Zdeněk Folprecht, *Simfonia „Apelul păcii"* de Alfred Mendelsohn, *Simfonia Leningradului — VII* — de Șostakovici). Unele simfonii preamăresc eroismul, patriotismul, lupta revoluționară (*„Eroica" — III* — de Beethoven, *Simfonia revoluționară* de Liszt — rămasă în schițe — *Eliberarea națională* de compozitorul chinez Si Sin-hai).

Iată deci numai cîteva din miile de simfonii, mai de demult ori mai de curînd, pe care le poate cerceta istoria, pe cît de vastă, pe atît de interesantă, a acestui gen muzical.

[1] *Sinfonietta* este o simfonie de proporții mici, după cum *Concertino, Sonatina, Rondino* reprezintă diminutive ale formelor și termenilor concert, sonată, rondo.

[1] Autorul, japonez, lasă la latitudinea dirijorului alegerea succesiunii celor douăzeci de părți miniaturale ce alcătuiesc lucrarea ; este o curiozitate ce se cuvine semnalată.

Simfonia în devenire

Căutînd adevăratele rădăcini ale simfoniei, în perioada cînd s-a înfiripat cultura muzicală profesională europeană, în perioada cînd muzica instrumentală își cucerea egalitatea și independența față de cea vocală, nu ne vor reține atenția transcripțiile de piese vocale sau de dansuri de tipul gagliardelor și pavanelor pentru instrumente, publicate în 1529 la Paris de Pierre Attaingnant, de tipul acelor *Canzoni francesi buone da cantare e sonare* [1], datînd din 1539 și datorate unui anume Antonio Gardane ; de asemenea, nu ne vom opri la lucrări ca *Musica nova accomodata per cantar e sonar sopra organi et altri strumenti* — culegere apărută la Veneția în 1540 — sau ca *Ricercari da cantare et sonare d'organo et altri stromenti* de Jacques Buus, — datînd de prin 1547 — sau ca *Balli,* compoziție profană pentru un ansamblu instrumental, datorată lui Francesco Bendusi și apărută în 1552 ; nu ne

[1] În italienește *cantare* înseamnă a cînta din gură, iar *sonare* sau *suonare* înseamnă a cînta la un instrument, a-l face să sune. Era vorba deci de piese potrivite să poată fi executate de voci sau de instrumente.

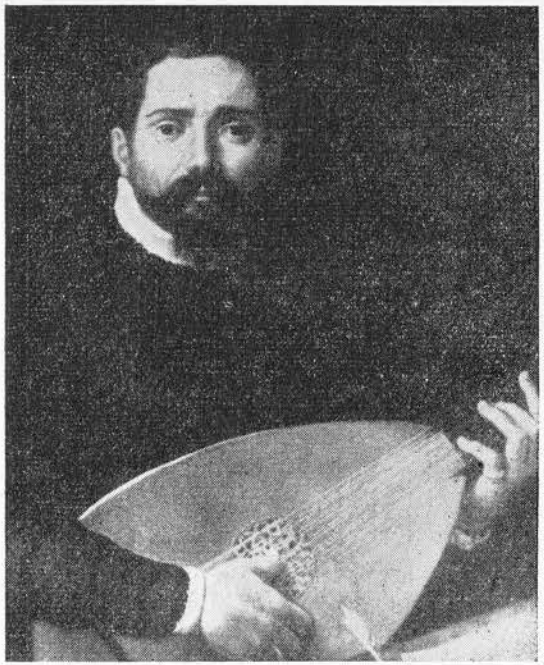
Existența lor constituie o dovadă elocventă a faptului că muzica instrumentală și cea vocală nu se diferențiaseră încă.

vom opri nici chiar la culegerea de piese vocale intitulată *Symphonia angelica di diversi escelentissimi musici, a 4, 5, 6 voci,* tipărită la Anvers, în 1594. Le-am înșiruit numai pentru a oferi o succintă imagine documentar-istorică asupra unui stadiu incipient al muzicii europene instrumentale de ansamblu din deceniile anterioare apariției unor simfonii pe care le-am putea considera ca primi germeni ai acestui gen muzical, ce avea să capete o uriașă dezvoltare.

Este vorba de *Sacrae symphoniae* — 1597 — de Giovanni Gabrieli (1557—1612), organist și compozitor la catedrala San Marco din Veneția, ca și înaintașul și unchiul său — nu mai puțin vestit — Andrea Gabrieli (1520—1586). A scris, printre altele, niște lucrări... *da sonare,* considerate deopotrivă predecesoare ale sonatei și simfoniei.

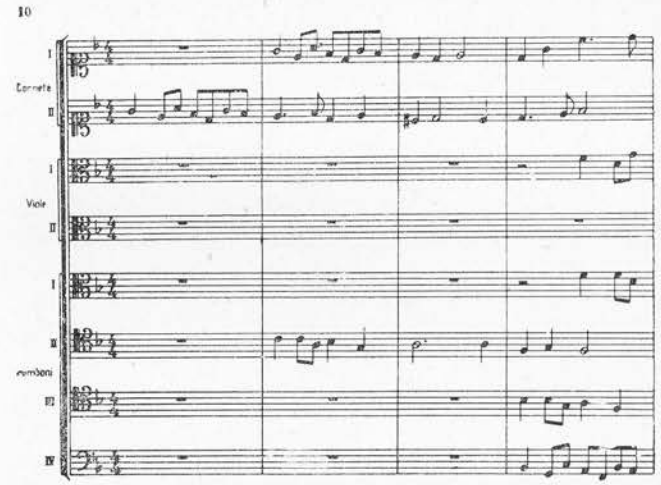
Prin așezarea geografică avantajoasă, prin comerțul, industria și combinațiile ei diplomatice, Veneția — republică condusă de un doge și de un consiliu alcătuit din zece membri — ajunsese la o mare înflorire. Începînd cu secolul XV, orașul construit pe lagunele Adriaticei se mîndrea nu numai cu bogățiile, cu flota care domina Mediterana, dar și cu oamenii și comorile de artă îndeosebi în domeniul picturii. Poate că acele *Convorbiri sacre* — cum erau numite tablourile înfățișînd grupuri de personaje sfinte, dar în chip realist, ca pe niște oameni adevărați — i-au sugerat lui Giovanni Gabrieli «Convorbirile muzicale sacre» — *Sacrae symphoniae.* Autor de numeroase coruri, madrigale, motete, mise, *canzoni* și sonate (de la 3 la 22 de voci), de un mare interes documentar și chiar artistic, Giovanni Gabrieli a destinat «simfoniile» sale unor ansambluri de voci *sau* instrumente *(per voci o strumenti),* de la 6 la 16, ori voci împreună cu instrumente.

Actul de naștere al simfoniei, în înțelesul de muzică de ansamblu, a fost deci semnat. O dată cu el a fost sem-



Giovanni Gabrieli cîntînd din laută.
Pictură de Annibale Carracci (1560—1600)

nat și actul de naștere al meșteșugului combinării componentelor unor formații instrumentale ce puteau trăi de atunci înainte și independent — fără să mai urmărească, pas cu pas, ca niște umbre, vocile, dublîndu-le cîntul, ori umplînd vremea cînd acestea trebuia să se odihnească, timp în care instrumentele executau episoade restrînse ; de asemenea, a apărut la sfîrșitul veacului XVI notația în partitură, scrierea sinoptică a mai multor voci ce cîntau

simultan. Iată un fragment dintr-o «simfonie» de Giovanni Gabrieli :

O a doua «carte» de *Simfonii sacre* — de astă dată pentru un ansamblu de la 6 pînă la 19 voci — a apărut în 1615.

Cercetînd o partitură sau ascultînd astăzi un fragment sau altul (de pildă *Canzone III* ori *V* [1]) din acele *Sacrae symphoniae* ale lui Giovanni Gabrieli, considerat îndeobște ca fiind primul compozitor de muzică pentru orchestră, sîntem tentați să le socotim ca primitive din punctul de vedere al diversității sau a ceea ce numim noi colorit al sonorității. Cei vechi nu căpătaseră încă con-

[1] Au fost imprimate pe disc *Vega*, în 1956 (*Les Concerts du Domaine Musical*).

știința valorii timbrului ; pentru ei ansamblul era o cucerire de ordin cantitativ, o amplificare doar [1]. Sonoritățile puneau mereu în contrast nuanțele de *piano* și *forte*, procedeu care împingea înainte dezvoltarea posibilităților de expresie ale muzicii. Giovanni Gabrieli a scris chiar o *sonată* [2] intitulată *Pian' e forte*, pentru două grupe de instrumente. Înjumătățirea și reunirea lor oferea posibilitatea obținerii efectelor de încet-tare, care vor fi multă vreme foarte apreciate, constituind un element de primordin al acelor *concerti grossi* ale preclasicilor.

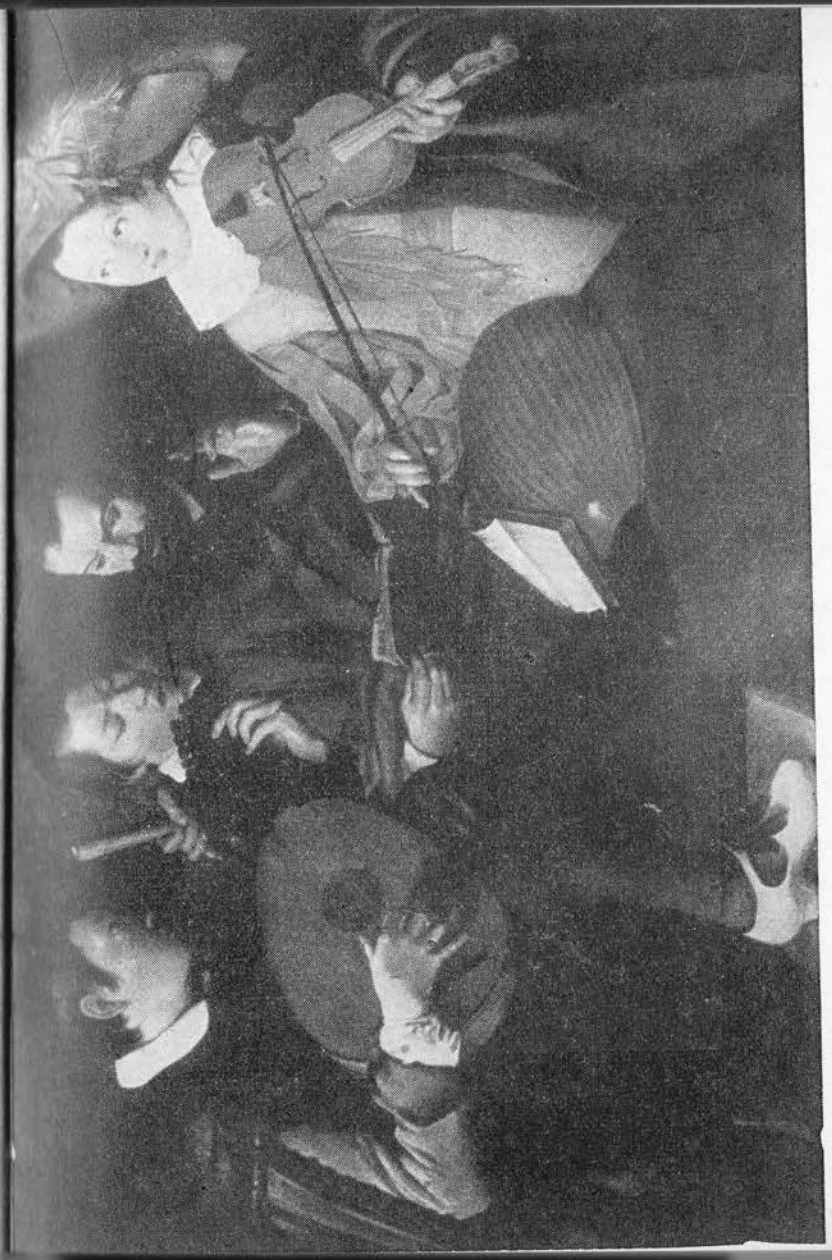
La zece ani după *Sacrae symphoniae* de Gabrieli apare la Veneția *Il primo libro delle sinfonie et gagliarde*[3] de

[1] „Dacă lipsește un trombon, înlocuiți-l cu o vioară"... spunea unul dintre muzicienii din acea vreme care se îngrijea de modalitatea execuției unei lucrări destinate inițial unui grup de cinci tromboane. Pentru a ne da seama de combinațiile cam stranii din unele «simfonii» aparținînd vîrstei de pruncie a genului, vom mai menționa doar titlurile a două lucrări în care se amestecă coarde cu alămuri : *Sinfonie ad uno e duoi violini e trombone con partimenti per l'organo, con alcune a quattro viole*, de Mont'albano (Palermo, 1629) și *Sinfonie a 5, 6, 7 e 8 stromenti, con alcune a una e due tromba servendo ancora per violine*, de Bononcini (Bologna, 1685).

În acel an, orchestra de la catedrala San Marco din Veneția număra, sub conducerea organistului Giovanni Legrenzi, 34 de membri : opt violine, unsprezece violete (viole mici), două viole soprane, trei viole bas și contrabas, patru teorbe, două cornete, un fagot, trei tromboane.

[2] Prezentată cu concursul unei formații de suflători de la Filarmonica din Craiova, în cadrul concertului-lecție „Muzica polifonică instrumentală de la Gabrieli la Bach" (18 ianuarie 1962), această sonată, care este de fapt un fragment din *Sacrae symphoniae*, a stîrnit interesul melomanilor.

[3] O singură piesă a culegerii este intitulată «sonată», fapt care îi asigură lui Rossi un loc între inițiatorii delimitării acestui gen muzical.



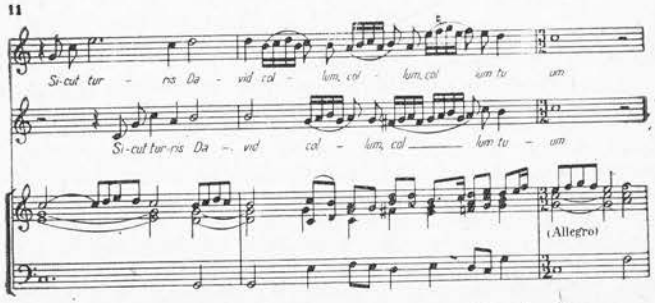
Ansamblu de cameră din veacul XVII : laute și o vioară. Pictor italian anonim

violonistul și compozitorul Solomone Rossi, în care, luîndu-ne după titlu, se observă tentativa de despărțire a muzicii — să zicem — pure de cea de dans.

Descendente directe ale *Simfoniilor sacre* ale lui Gabrieli pot fi considerate însă acele *Symphoniae sacrae* pe care compozitorul Heinrich Schütz (1585—1672) — «părintele muzicii germane» — le dă la iveală la Veneția, unde a studiat cu renumitul maestru italian, nu numai meșteșugul cîntatului la orgă și măiestria împletirii vocilor într-un stil eliberat de reguli rigide, înclinat spre omofonie, spre predominanța unei melodii principale, ci și arta, nouă pe atunci, a «cîntatului la orchestră», instrumentul colectiv, ce căuta să se impună în vecinătatea orgii și a corului.

Heinrich Schütz

Inaugurată în 1629, cu o «primă carte», pătrunsă de spiritul recitativului lui Monteverdi, seria simfoniilor compozitorului german va continua cu «cartea a doua», în 1647, inserînd momente de intens lirism, și «cartea a treia», în 1650, utilizînd o scriitură polifonică grandioasă. Destinate unui grup vocal — 1-5 voci — susținute de cîteva instrumente și de claviatură *(continuo)*, primele *simfonii* folosesc un text latin, iar cele din cărțile a doua și a treia — un text german, în cea mai mare parte extras din Biblie. Sînt lucrări cu sonorități pline, uneori magnifice, care fac apel la instrumente «obligate» — ce nu pot fi înlocuite sau excluse din ansamblu.

Reproducem un fragment din *Symphoniae sacrae* de Schütz : *O quam tu pulchra es* (I, 9).

Din același an cu «cartea a treia» a *Simfoniilor sacre* ale lui Heinrich Schütz datează și cîteva suite de Johann

Rudolf Ahle şi Johann Martin Rubert, — ambii autori germani — unele precedate de cîte o «simfonie».

Iată, deci, termenul de simfonie folosit în înţeles de uvertură. Îl mai găsim în această accepţie şi în culegerea de suite a compozitorilor Johann Jakob Löwe (organist) şi Mathias Kelz (violonist), publicată în 1658. Organistul şi compozitorul italian Francesco Cavalli [1] (1602—1676) denumeşte «simfonie» introducerea instrumentală a operei sale *Giasone* (1649). Cu aproape o jumătate de veac în urmă, termenul era încetăţenit în teatrul muzical definind fie o ritornelă — cum face, în 1600, Jacopo Peri în *Euridice* (era vorba de o «simfonie» — piesă pentru trei flaute), fie un interludiu, cum face Monteverdi în *Orfeu* (1607), opera sa capitală [2], sau Steffano Landi în *Il San Alessio*, înaintea fiecăruia dintre cele trei acte ale acestei opere [3] (1632).

[1] Cavalli a adus o contribuţie demnă de relevat la dezvoltarea puterii de plasticizare a muzicii prin repetarea în cadrul discursului muzical a unor formule armonice şi ritmice caracteristice.

[2] «Simfonia» dinaintea actului II e alcătuită din trei secţiuni — două *fugato*-uri încadrînd o mişcare lentă. Nu este lipsit de interes să menţionăm că fiecare parte inserează două idei melodice în care putem deslusi, în embrion, principiul tonal al formei de sonată. (Ideea a doua se face auzită la dominantă.)

Pe timpul lui Monteverdi, viorile nu numai că îşi asigură un loc definitiv în orchestră, dar devin şi grupa ei principală. În momentele scenice mai aparte, ansamblul instrumental solicita sonoritatea trompetelor şi percuţiei pentru episoadele triumfale, cornetele şi tromboanele, cînd era vorba de fantastic, flautele, cînd trebuia să se evoce peisajele pastorale. Aceasta era deci alcătuirea «orchestrei simfonice» veneţiene, de pe vremea lui Monteverdi.

[3] Prima «simfonie» — uvertura propriu-zisă a operei — este alcătuită dintr-o introducere omofonă (ca un cîntec), un *adagio* şi un final, fapt care arată tendinţa de organizare şi de diferenţiere a părţilor acestor pagini instrumentale din care creştea simfonia.

Dacă vom adăuga la cele de mai sus faptul că, prin deceniul al optulea al veacului XVII, cîntăreţul şi compozitorul italian Alessandro Stradella (1642—1682) denumea două lucrări orchestrale de tip *concerto grosso*, «simfonii», că, de asemenea, pe la 1653, printre piesele de orgă, fanteziile şi lucrările de clavecin de compozitorul francez Louis Couperin, găsim şi aşa-zise «simfonii», ne dăm seama cît de diferite erau întrebuinţările acestei expresii în veacul XVII.

Sensul de preludiu, de uvertură sau de interludiu într-o compoziţie mai amplă de tipul suitei instrumentale sau coral-instrumentale, operei, oratoriului, cantatei şi chiar a concertului — pe care-l avea în mod obişnuit cuvîntul simfonia pe la mijlocul veacului XVII — s-a păstrat multă vreme [1].

Diviziune încă prea plăpîndă a naturii muzicale, în secolul XVII, secol în care genul vocal, instrumental şi orchestral nu se configurase cu certitudine, vlăstarul simfoniei tindea să-şi capete loc sub soare, diferenţiindu-se din ce în ce mai mult în încrengătura celorlalte genuri. Părăsind piesele instrumentale oarecare, dansurile, transcrierile instrumentale de cîntece, ritornelele, de diferite facturi şi întinderi, destinate unor instrumente ori formaţii diverse, simfonia îşi va căpăta rangul său adevărat, pe care-l cunoaştem noi, pe măsură ce vîrsta ei aduna decenii şi secole.

[1] „Stai liniştit ; mai ai destul pînă la intrarea în scenă ; se cîntă acum simfonia"... şi astăzi în limbajul celor de la operă se mai păstrează accepţiunea subsidiară de uvertură, preludiu ori antract orchestral, pe care o avea altădată simfonia. Ba se poate spune, prin extensie şi : „muzica simte mereu acţiunea, simfonia (amplă la Strauss) colaborează intens cu scena pe care o reflectă" — Ada Brumaru ; cronică la spectacolul *Cavalerul rozelor* (Contemporanul — 13 iulie 1962).

În bisericile italiene, orchestra, „simfonia", periclita supremaţia orgii, al cărei cînt trebuia să se mulţumească de multe ori cu funcţia de acompaniator, de sprijinitor al armoniei ansamblului.

În veacul XVII se observa un proces evident în favoarea micşorării numărului pieselor compoziţiilor instrumentale, paralel cu tendinţa de prelungire a secţiunilor şi de adîncire a conţinutului lor muzical. Determinată la început de organizarea frazelor din text, organizarea muzicii devine o cerinţă firească a ei însăşi, element indispensabil care dă profil, individualitate şi diversitate compoziţiei în structura ei intimă.

În 1660, Lully, celebrul compozitor parizian, de obîrşie italiană — autor de opere (care conţin uneori «simfonii», ritornele şi *intermezzi),* balete, mise, piese instrumentale etc. — a scris prima sa uvertură de tip francez, piesă alcătuită dintr-o introducere lentă, un *allegro* în stil fugat, imitativ, şi o încheiere tot lentă, reluare a primei secţiuni.

Vreo trei decenii mai tîrziu (1697), Alessandro Scarlatti, figură centrală a şcolii napolitane — „cel mai mare armonist al Italiei, ceea ce înseamnă al lumii întregi", cum l-a caracterizat compozitorul german Johann Hasse (1699—1783) — inaugurează prin «simfonia» - prefaţă la cantata *Olimpiada* un alt tip de uvertură — tipul italian. Această *sinfonia avanti l'opera* se defineşte prin înlănţuirea de mişcări repede-rar-repede, pe care o regăsim sub forma *presto-adagio-presto* şi în restrînsa «simfonie» a operei *La Griselda* (1721). Uvertura e destinată unui grup instrumental alcătuit din două trompete, două oboaie şi coarde (cele două grupuri de viori, viole şi başi). Alternarea de mişcări semnalată îşi va exercita înrîurirea asupra multor autori şi compoziţii.

Alessandro Scarlatti

Fără să ne lăsăm dezarmaţi de imprecizia terminologiei muzicale din veacul XVII — cînd în Italia puteau fi numite *sonata, concerto di sonata, canzone, toccata, sinfonia,* piese care aproape că nu se deosebeau, sau cînd o *Culegere de mai multe frumoase piese,* apărută în Franţa (1695), amesteca transcripţii şi aranjamente instrumentale, arii de operă, coruri, uverturi, dansuri, piese de balet, sonate de Corelli şi o... *«Mare simfonie»* de Lully (de fapt o uvertură) — din toate cele spuse cu privire la zorile simfoniei sînt posibile cîteva concluzii ce pot defini factura genului de care ne ocupăm.

Atribuit, la sfîrşitul veacului XVI şi începutul veacului XVII, unor lucrări polifonice vocal-instrumentale, numele de simfonie va fi dat mai tîrziu unor piese instrumentale, în care partidele aveau să contribuie, după posibilităţile expresive ale fiecăreia, la împlinirea unui ansamblu artistic — fiind solicitate deopotrivă, fără prioritatea vreuneia, cum se întîmplă în lucrările de tip concertant care categorisesc instrumentele în instrumente concertante şi acompaniatoare. Desprinzîndu-se de muzica vocală şi instrumentală de cameră [1], diferenţiindu-se de concert, părăsind unele forme rudimentare de dans, păstrate de suită, simfonia îşi va afirma autonomia şi faţă de spectacolul dramatic în care trăieşte o perioadă sub forma unor ritornele, a unor *intermezzi* sau a uverturilor. (Compozitorul-flautist Johann Quantz scria, în 1725, că simfoniile italiene au acelaşi scop ca şi uverturile.)

Italia, pe meleagurile căreia s-a înfiripat şi a înflorit opera în veacul XVII, ţara însorită în care aveau să vadă lumina zilei instrumentişti virtuozi şi în acelaşi timp compozitori de faimă, şi-a păstrat renumele celui mai fertil pămînt al muzicii şi în secolul următor.

Gustul pentru muzica instrumentală era dezvoltat mai cu seamă în nord. La o capelă din Torino se dădeau «simfonice» în fiecare zi înainte de prînz. Orchestra pare-se foarte numeroasă, se fălea cu instrumentişti de

[1] Pînă către sfîrşitul veacului XVII, dar şi mai tîrziu, nu se făcea o deosebire certă între muzica de cameră şi cea orchestrală. O lucrare de cameră putea deveni orchestrală — «simfonică» — prin dublarea, triplarea etc. numărului instrumentiştilor care executau părţile, «vocile» ei. De prin anul 1680, practica folosirii mai multor instrumente pentru fiecare componentă a partiţiei se încetăţeneşte mai cu seamă în compoziţiile mai complexe — pe cinci şi mai multe voci. Acest lucru se întîmpla frecvent în Germania, şi anume, în suitele de dansuri.

mîna întîi : Pugniani, Veracini, fraţii Besozzi — unul oboist, altul fagotist. (Aceştia şi-au cucerit o faimă europeană, aşa precum aveau să aibă unii muzicanţi din orchestra de la Mannheim.) Justeţea şi precizia intonaţiei, maleabilitatea ansamblului, jocul sonorităţilor de clarobscur, iată cîteva însuşiri ale acestei orchestre, însuşiri observate şi consemnate de cîteva condeie ale vremii.

Milano, oraş cu o dezvoltată viaţă economică şi artistică, în care muzica simfonică se bucura de o mare apreciere, şi-a cucerit un loc glorios în istoria simfoniei timpurii, datorită compozitorului organist Giovanni Battista Sammartini (1698—1775), „părintele stilului lui Haydn" — după cum l-a proclamat Josef Mysliveček [1], un contemporan al său care s-a născut la Praga şi a trăit multă vreme în apusul Europei. Dintr-o mică biografie apărută imediat după moartea autorului oratoriului *Anotimpurile* [2] reiese că chiar dacă Haydn ar fi auzit în tinerete muzică de Sammartini. în orice caz nu l-a captivat fiindcă — ar fi zis el însuşi „. . .Sammartini mînjea partitura ca un zugrav". În pofida spuselor lui Mysliveček, autorul „*Londonezelor*" recunoştea ca unic model al său pe Carl Philipp Emanuel Bach.

Sammartini a scris peste 2000 de lucrări : triouri. cvartete, concerte, compoziţii religioase (între care un *Magnificat în si bemol major,* pentru mai multe voci — *a più voci* — ce înglobează şi o «simfonie»), sonate şi simfonii — piese orchestrale de sine stătătoare. Sammartini, «bunicul simfoniei» — care a murit pe vremea cînd

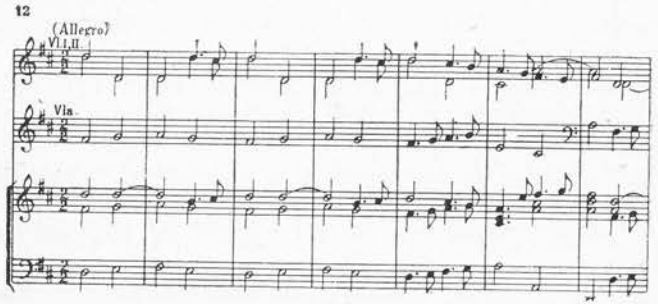
[1] S-a presupus că autorul *Simfoniei „Surpriza"* a luat cunoştinţă de arta lui Sammartini datorită unor copii aduse de un funcţionar austriac pe vremea cînd Haydn era capelmaestrul prinţului Esterházy.

[2] G. A. Griesinger *„Biographische Notizen über Joseph Haydn"*, Leipzig, 1810.

Beethoven împlinea vîrsta de cinci ani — a avut o înrîurire substantială asupra dezvoltării muzicii instrumentale, dar se poate spune şi asupra celei de operă, ţinînd seama de faptul că el a fost mentorul lui Gluck. În trecerea lor prin Milano, Mozart, Burney, Mysliveček au ascultat cu interes muzica lui Sammartini. Gloria acestuia s-a răspîndit la Paris (Rousseau i-a dedicat cuvinte elogioase), Londra, Viena, Amsterdam şi în alte centre europene. Sonatele sale — *a due e tre violini col basso* — date la iveală pe la mijlocul secolului XVIII, sînt nişte «simfonii», după modelul simfoniilor-uverturi ale lui Alessandro Scarlatti [1].

Prima simfonie a lui Sammartini a fost scrisă în 1734, inaugurînd o serie de lucrări orchestrale independente, nelegate de spectacolul de operă, pe care numai aureola lui Haydn avea să le dea uitării. Melodioase şi uneori bogat ornamentate, ele au pregătit apariţia stilului alert, elegant, al clasicismului vienez timpuriu.

Iată, de exemplu, începutul primei părţi — *Allegro* — din *Simfonia în re major :*

12

[1] La biblioteca Conservatorului din Paris se păstrează o culegere de piese simfonice de Sammartini, între care o «uvertură» de sine stătătoare — o «simfonie» alcătuită din trei părţi.

După 31 de măsuri intervine un semn ce indică repetarea primei secţiuni. Expresia temei exemplificate va fi înnoită prin transpunerea la dominantă (pregătită de modulaţia de dinaintea semnului de repetiţie, care marchează trecerea la «dezvoltare» — 21 de măsuri).

Reapare apoi tema şi secţiunea de la început («reexpoziţia»), care numără acum 32 de măsuri (deci, cu una în plus).

Muzicologul şi compozitorul englez Charles Burney (1726—1814), căruia îi datorăm numeroase şi interesante date referitoare la muzica timpului său din Franţa, Italia, Germania şi Ţările de Jos, scria că lucrările lui Sammartini erau saturate de o căldură, de un caracter spiritual specific ; că partidele erau bine scrise, nelăsînd nici un instrument prea mult fără ocupaţie ; că viorile, mai ales, erau foarte solicitate. Elogiind... „frumuseţea cu adevărat divină" a pieselor lente din lucrările lui Sammartini, Burney reproşa în acelaşi timp autorului italian impetuozitatea nestăpînită, năvalnică, ce obosea orchestra şi auditoriul.

Ascultînd o lucrare [1] ca *Simfonia în do major* a «bunicului simfoniei» — cu un *Allegro* iniţial melodios, clar şi împodobit, cu un *Andante* elegiac, în care oboiul înalţă un cîntec transparent ca cerul fără nori, cu un final *Allegrissimo,* ca o cascadă — ne dăm seama de temeinicia observaţiilor lui Burney în legătură cu lucrările lui Sammartini. (Uneori ultima parte a lucrărilor lui Sammartini o constituie un menuet.) Simfoniile acestuia făceau parte — cu predilecţie, alături de cele ale lui

[1] Simfonii de Sammartini se întîlnesc uneori în cataloagele unor case de discuri, în programele de radio şi chiar în cele de concerte. Astfel, în stagiunea 1960/61, Orchestra de cameră a medicilor a cîntat la Ateneu, sub bagheta lui Mircea Cristescu, o simfonie a vechiului compozitor italian.

Johann Christian Bach şi ale altor cîtorva autori, din repertoriul de concert al formaţiilor orchestrale din Milano. Ele se cîntau pe o terasă a palatului „... .pentru marea plăcere a locuitorilor cetăţii" — cum menţiona un contemporan, care reflectă astfel răsunetul larg al creaţiei lui Sammartini. Un comentator erudit (Carpani, literat, muzician şi critic, care a trăit între 1752—1825) constata că Sammartini a dat viorilor prime rolul concertant principal, că a delimitat contribuţia viorilor secunde, că a introdus în lucrările sale mordentul, sincopa, *pizzicato* şi alte mijloace şi procedee ce dădeau vioiciune, suplete şi pitoresc creaţiilor sale.

O dată cu dezvoltarea relaţiilor economice burgheze se naşte şi un public nou care era dornic să asculte lucrări cît mai aproape de aspiraţiile lui, de înţelegerea lui, şi pe care muzica veche a cultului nu-l mai impresiona.

Pătrunderea elementelor laice în muzica de cult are foarte vechi izvoare. Ea constituia o manifestare a opoziţiei faţă de dogme, faţă de intoleranţa bisericii, care nu a putut împiedica, în cele din urmă, aceste elemente să se afirme. Neputincioase au fost opreliştile şi excomunicările îndreptate împotriva celor care nu cîntau după „tipicul" cononizat încă de papa Grigore cel Mare. Melodiile folclorice îşi făceau loc cîteodată cu text cu tot în muzica religioasă, încetăţenindu-se treptat.

Un ceas mai devreme decît biserica catolică, Reforma a înţeles puterea de atracţie pe care o reprezintă cîntecul popular. La rîndul ei şi biserica catolică a încercat utilizarea elementelor de muzică laică cu scopul de a-şi menţine influenţa şi mai departe asupra maselor. De aici «îngăduinţa» faţă de căutările creatoare ale unei pleiade întregi de compozitori, care, alături de lucrări pentru cult, scriau şi muzică laică, urmărind să împletească intonaţiile, melodiile, diferitele procedee ale uneia cu ale celeilalte.

Cînd Palestrina a trebuit să rezolve complicata problemă a unei reforme în muzica de cult catolică, el a tins spre simplificarea încîlcitului edificiu al polifoniei, luînd în seamă practica monodiei acompaniate din muzica laică.

Asaltul dat de operă, de muzica instrumentală şi orchestrală, împotriva muzicii de cult, decisese în Italia soarta artei sunetelor. Se înfiinţaseră «societăţi filarmonice» (cea de la Bologna datează din 1666). Publicul era atras din ce în ce mai mult de creaţia instrumentală (se striga *„Brava la viola"*, *„Brava il fagotto"*, *„Brava l'oboè"*... cînd unul din aceste instrumente cînta ceva care impresiona pe auditori). „Intrînd în biserică (este vorba de o biserică din oraşul Bologna — n.n.) am crezut că sînt la operă ; ... simfonii, menuete, *rigaudon*-uri, arii ... acompaniament de tobe, trompete, timpane, corni de vînătoare, oboaie, viori, fluiere, fluieraşe, într-un cuvînt, tot ceea ce serveşte în ansamblu unui spectacol se găsea folosit aici" — scria, prin 1760, cavalerul Goudar [1].

La un capitol despre «contribuţia Italiei» — între simfoniile sacre ale lui Gabrieli şi simfoniile lui Sammartini — istoria genului ar mai putea insera o serie de nume ca : Biaggio Marini, autor al unor culegeri de lucrări instrumentale, între care şi simfonii doar cu numele ; Bartolomeo Mont'albano, autorul unor «simfonii»-triouri pentru vioară, trombon şi orgă ; Marco Uccellini, autor de «simfonii» - cvartete pentru diverse instrumente ; Alessandro Scarlatti, care a compus un grup de

[1] Citat de Romain Rolland în *Voyage musical au pays du Passé*, Hachette, 1923.

12 simfonii pentru două viori, violă, laută, harpă (sau violoncel) *...senza cimbalo* (fără cembalo) cum precizează compozitorul, pentru a atrage atenţia că ansamblul său instrumental nu avea nevoie de sprijinul armonic, atît de obişnuit, al claviaturii (era, în orice caz, semnul unei emancipări) ; Giovanni Battista Bassani, care în *Sinfonie a due e tre stromenti* (1688) îşi pune interesante probleme de lărgire a frazei muzicale şi de gradare dinamică (indicînd, cu grijă, *forte, piano, più piano)* ; Veracini (1685—1750), cu «simfoniile» sale pentru două viori, viole, violoncel şi clavecin ; Porpora (1686—1767), un timp îndrumătorul lui Haydn, care a publicat şase simfonii la Londra — 1736 (în *Sinfonie da camera a tre stromenti, op. 2.* adoptă alcătuirea din patru mişcări : două lente, două repezi) ; Pergolesi (1710—1736), care scrie «simfonii» pentru cvartet de coarde şi doi corni ; Nicola Jommelli (1714—1774)[1], autorul unor simfonii în trei părţi (fără bas cifrat), cu teme uneori ample, care au extins înseşi limitele secţiunilor lucrărilor. Iată, deci, cîteva nume şi lucrări care au, într-un fel sau altul, o importanţă în evoluţia continuă a simfoniei. Acestora ar mai trebui să li se adauge numele lui Bononcini, pe care l-am mai pomenit, autor de foarte multe opere, oratorii, dar şi al unor «simfonii» pentru formaţii restrînse cuprinzînd 5—8 partide instrumentale : viori, viole, violoncel, bas, orgă, cu una sau două trompete. Sînt lucrări destul de dezvoltate, care se alcătuiesc în majoritatea lor din patru părţi contrastante. Se poate spune că ele vădesc preocuparea compozitorului pentru varietatea ritmică, pentru încercarea de a configura o idee tematică secundă, care îmbogăţea conţinutul muzical al întregului, preocuparea pentru explorarea posibilităţilor timbrurilor instrumentale.

[1] Italian care a trăit în Germania, la Stuttgart. Chiar în cazul cînd orchestra avea funcţia de acompaniament în operă, el foloseşte o scriitură instrumentală densă, ce se impune uneori în detrimentul vocilor. Jommelli a venit în contact şi cu Şcoala de la Mannheim.

Nicola Jommelli

Închegarea eforturilor autorilor italieni în dezvoltarea simfoniei o realizează Antonio Vivaldi (1675—1741). Dacă Corelli — iniţiatorul sonatei, suitei şi concertului preclasic — poate fi menţionat în istoria simfoniei numai din punctul de vedere al evoluţiei instrumentalisticii de ansamblu, compozitorul şi violonistul care a fost un model pentru marele Johann Sebastian Bach — Vivaldi,

nu s-a remarcat atît prin spirit inovator şi originalitate, cît prin adîncirea, generalizarea, sintetizarea şi statornicirea cuceririlor înaintaşilor şi contemporanilor lui. Nume mare în istoria concertului (îndeosebi a fazei lui incipiente — *concerto grosso*, dar şi a concertului evoluat, cu un singur solist), nume mare, de asemenea, în istoria operei (în lucrările sale de acest gen — vreo 50 la număr — orchestra sublinia prin mijloace îndrăzneţe momentele importante ale acţiunii dramatice), veneţianul Vivaldi poate fi considerat punctul terminal al procesului istoric de închegare a simfoniei timpurii italiene. Aceasta, datorită compoziţiilor instrumentale de ansamblu denumite fie *concerto ripieno* — 46 la număr (în care părţile erau deopotrivă solicitate — deci, putem spune, mai mult simfonii decît concerte), fie datorită celor vreo 23 de simfonii (datînd din perioada anilor 1710—1725), precum şi datorită aşa-numitelor *concerto a quattro*, pentru patru partide.

Tipul de uvertură stabilit de Alessandro Scarlatti — *Sinfonia avanti l'opera* — devenise într-un pătrar de veac pur şi simplu *Sinfonia*, lucrare orchestrală ce putea fi concepută şi executată independent de spectacolul muzical, ca «muzică de concert». La această situaţie nouă contribuiseră în bună măsură şi valoroasele lucrări ale lui Vivaldi, care s-au impus atenţiei ascultătorilor prin melodicitate, prin limpezime şi vivacitate, prin armonia şi supleţea ansamblului orchestral (susţinut de clavecin), evidenţiind inepuizabilele resurse de expresie ale instrumentelor cu arcuş.

Însuşirile menţionate se definesc chiar din prima sa simfonie (în *do* major), alcătuită din trei părţi : un *Allegro* monotematic, evocînd parcă sunetele cornilor de vînătoare, un *Andante* ca o arie duioasă de operă, cîntată de vioară, şi un *Presto* vijelios, dansant, de vădită inspi-

Antonio Vivaldi

raţie folclorică. Melodica (prima parte este monotematică) se înfiripă din motive scurte, caracteristice, care evoluează pe arpegii, fixîndu-se în auz prin repetare — aceasta mai ales sub forma secvenţelor. Cunoscînd o lucrare ca *Simfonia nr. 1* de Vivaldi îţi dai seama că «secretul monumentalităţii» muzicii maeştrilor preclasici nu rezidă în exagerarea proporţiilor, — pe care avea s-o aducă secolul

romantismului — ci în economia alegerii şi ierarhizării elementelor melodice, armonice, orchestrale şi de nuanţe, acestea din urmă devenind un factor de mare utilitate al compoziţiei.

Filarmonica cehă a înregistrat pe discuri *Simfonia în si bemol minor* de Vivaldi. Unele din cele mai vestite formaţii de cameră, cum sînt *I virtuosi di Roma* (care a prezentat la Festivalul de la Salzburg, din 1959, şi două simfonii ale aceluiaşi compozitor sub denumirea de concerte — e vorba de *Simfonia în sol major, „La rustica"* şi de cea în *la* major — pentru coarde şi cembalo) sau «Soliştii din Zagreb» (care, în ianuarie 1960, au cîntat la Bucureşti, printre altele, şi o simfonie de Vivaldi) au meritul de a fi contribuit la valorificarea şi răspîndirea muzicii de acest gen — pe nedrept uitate — a ilustrului preclasic italian.

„Partitura" răspîntiilor unui mijloc de veac. Avîntul general al simfoniei. Şcoala de la Mannheim. Aportul cehilor

Dezvoltarea meşteşugurilor, apariţia manufacturilor — forme incipiente ale economiei capitaliste — intensificarea schimburilor comerciale dintre oraşe, ţinuturi şi ţări, descoperirile geografice, toate acestea determină propăşirea continuă a burgheziei în veacurile XVI, XVII, XVIII.

Noile relaţii economice săpau tot mai adînc temeliile regimului feudal. Cu scurgerea timpului, orînduirea feudală devine o piedică în dezvoltarea noilor relaţii de producţie capitaliste ; ea frînează totodată progresul social în general. Contradicţiile tot mai violente răbufneau, demonstrînd stadiul parazitar în care ajunsese aristocraţia.

Burghezia, clasă în ascensiune, plină de vitalitate, strîngea sub steagul revendicărilor sale pe exploataţi şi îndeosebi pe ţăranii iobagi şi pe meşteşugarii oraşelor. Războaiele de clasă, duse la început sub mantia luptelor pentru libertatea credinţei, iar mai apoi împotriva religiei şi a clerului, zguduiau din temelii o orînduire pe care istoria o condamnase fără apel.

Feudalii luptau din răsputeri să-şi menţină privilegiile de clasă dominantă, manifestau dispreţ şi ură faţă de popor, iar în viaţa de toate zilele îmbinau desfrîul cu o etichetă pe cît de rigidă, pe atît de caraghioasă. Critica

la adresa unei astfel de vieți și a unor asemenea obiceiuri nu întîrzia să se manifeste. Personalitățile cu vederi înaintate simțeau necesitatea unor schimbări radicale. În artă, literatura și teatrul timpului se criticau, mai mult sau mai puțin deschis, aceste stări de lucruri ; erau puși față în față aristocrați cu reprezentanți ai „celei de a treia stări". Calitățile acestora, idealul de viață pentru care militau făceau să pălească strălucitoarele blazoane, acoperindu-le de rugină.

„Bărbații iluștri care au pregătit în Franța spiritele pentru revoluția ce avea să vină au avut ei înșiși o atitudine cît se poate de revoluționară. Ei n-au recunoscut nici o autoritate existentă. Religia, concepția asupra naturii, ordinea de stat, societatea, toate au fost supuse celei mai necruțătoare critici ; toate trebuia să-și justifice existența în fața scaunului de judecată al rațiunii sau să renunțe de a exista. Rațiunea a devenit etalonul unic, aplicat tuturor lucrurilor. Era timpul cînd, după expresia lui Hegel, lumea a fost așezată pe cap, mai întîi în sensul că mintea omenească, principiile descoperite de ea cu ajutorul gîndirii aveau pretenția de a fi considerate drept baza oricărei concepții și activități umane și oricăror relații sociale. iar mai tîrziu în sensul că, atunci cînd s-a constatat că realitatea contrazice aceste principii, totul a fost realmente răsturnat cu capul în jos. Toate formele sociale și politice de pînă atunci, toate concepțiile tradiționale au fost condamnate ca irațională și aruncate în aceeași oală. Lumea fusese condusă pînă atunci de prejudecăți neghioabe ; abia acum se ivea lumina zilei, începea imperiul rațiunii și tot trecutul nu merita decît compătimire și dispreț." [1]

[1] Karl Marx și Friedrich Engels — *Despre artă și literatură*, Editura pentru literatura politică. București, 1956, pag. 228.

Smulgîndu-se de sub îndelungatul primat al bisericii, din chingile convenienței alcătuirii sociale, gîndirea înaintată a vremii începe să analizeze adînc viciile și contradicțiile multilaterale ale feudalismului. În ajunul răzmeriței, enciclopediștii răspîndeau lumina marilor adevăruri despre viață către toate zările Europei, iar întregul veac avea să capete epitetul de «veac al luminii».

Dacă în Franța, monarhia absolută, înfățișată altădată ca o pronie cerească, se năruia sub loviturile teribile ale Revoluției din 1789—1792, care a creat republica burgheză, pe alte meleaguri feudalismul, căutînd să se salveze, urmărea crearea unui «echilibru» între ordinea cea veche și tendințele de înnoire. Mai mult sau mai puțin conștienți de tăria lor, Franz Maximilian, principele elector din orașul în care avea să se nască Beethoven, prințul Karl Theodor, de la Mannheim, regele Frederic II al Prusiei și chiar împăratul Josif II caută să «corecteze» absolutismul dîndu-i o înfățișare iluministă. Era vorba de cochetări, de compromisuri, de aparente reforme, care i-au pus în conflict, pe de o parte, cu însuși clasa lor iar, pe de altă parte, cu elementele active, deplin conștiente de necesitatea unor transformări radicale în viața societății. Concesiile, acomodările vîrfurilor feudale nu afectau, desigur, esența stărilor de lucruri, așa că marea luptă pentru revendicări sociale nu putea să se stingă. Ea a căpătat în ideologie forme de manifestare complexă și multilaterală în literatura și arta timpului care au înălțat sus făclia progresului.

În muzică, procesul înlăturării procedeelor și modalităților depășite se accelerează. Despovărați de tirania bisericii, care, secole de-a rîndul, a frînat dezvoltarea firească a artei, și debarasîndu-se de gusturile facile ale aristocrației snoabe, compozitorii dau din ce în ce mai multă profunzime creației lor, fiind preocupați de fixarea genurilor pe care le vor duce, printr-un efort creator ge-

neral, la stadiul maturizării clasice. Sonata, capabilă să ilustreze sonor, prin dualismul tematic şi dezvoltări, însăşi dialectica vieţii, dinamismul ei, frămîntările, succesiunea momentelor de luptă şi de răgaz, înfruntarea contrariilor, sinteza acestora, se încetăţeneşte şi fecundează sectoarele cele mai importante ale muzicii simfonice şi de cameră. Nu este întîmplătoare dezvoltarea sonatei, a principiului bitematismului, tocmai în perioada frămîntărilor revoluţionare de la sfîrşitul veacului XVIII.

Manifestările muzicale evadează din cercul saloanelor şi încep să cucerească marele public. Se nasc formaţii noi de interpreţi, asociaţii de profesionişti sau amatori — care trebuia să răspundă cerinţelor acestui public nou. Democratizarea artei sunetelor se înfăptuia atît pe calea apropierii limbajului ei de viaţa şi de înţelegerea celor mulţi, cît şi pe aceea de creare a condiţiilor pentru o cît mai largă răspîndire a muzicii.

Instrumentele ale căror posibilităţi nu mai corespundeau sensibilităţii şi cerinţelor vremii — ca *viola da gamba, viola d'amore*, cu sunetul lor estompat — dispar treptat. Înlocuind lauta, care căutase să transpună ţesătura ansamblurilor vocale polifonice, clavecinul devine preferatul muzicii de cameră, iar noile instrumente cu arcuş — în special vioara — perfecţionate de celebrii lutieri italieni Stradivari, Guarneri, Amati etc. îşi impun infinitele resurse de melodicitate sau de virtuozitate.

Emanciparea muzicii instrumentale este urmată îndeaproape de dezvoltarea celei de ansamblu [1]. Orchestra îşi sporeşte mereu prestigiul în spectacolul de operă, iar

[1] Compozitorul şi muzicologul german Johann Mattheson (1681—1764) susţinea că se pot foarte bine reprezenta prin instrumente... sentimente grandioase: iubirea, gelozia etc., că... se pot reda toate simţămintele inimii prin simple acorduri şi înlănţuiri de acorduri, fără cuvinte. «Stilul teatral», în sensul opunerii sugestive de elemente, trebuia să devină un atribut al muzicii instrumentale şi de

în cele din urmă, afirmîndu-şi calităţile specifice, va duce o viaţă proprie. Pe diverse făgaşuri se tindea spre simfonie, spre simfonia de sine stătătoare.

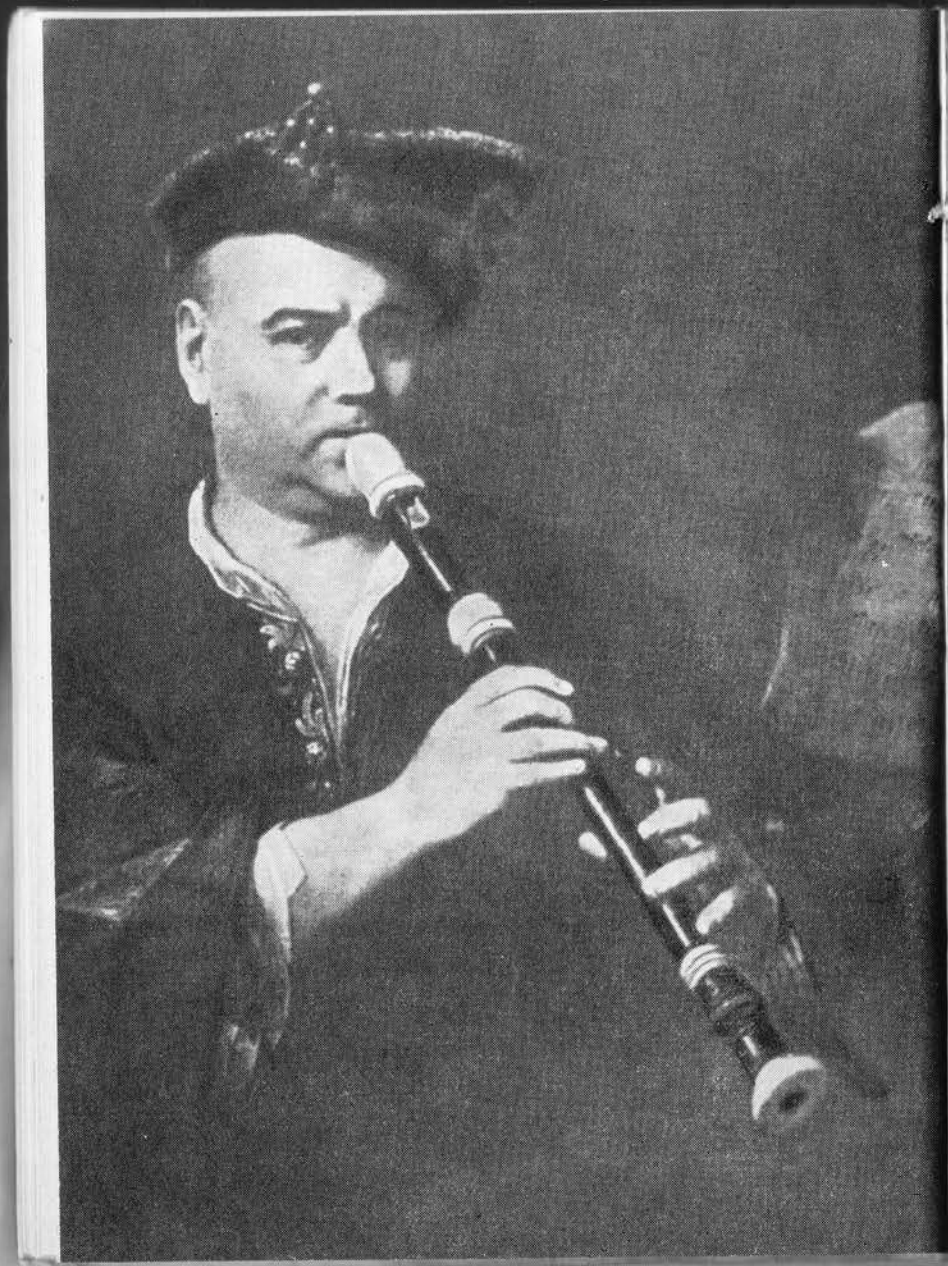
Pe de altă parte, grupul *concertino* din *concerto grosso* se restrînge, evoluînd către concertul cu un singur protagonist, iar pe de altă parte scriitura de ansamblu devine mai complexă, devine simfonică, trecînd uneori însă prin stadiul mijlocitor al simfoniei concertante.

Resursele tehnice şi de timbru ale instrumentelor sînt din ce în ce mai ingenios explorate şi evidenţiate. În simfonii şi simfonii concertante, sonoritatea şi expresia suflătorilor se îmbogăţesc mereu ; clarinetul — paternitatea introducerii în orchestră a acestui instrument foarte popular în Boemia şi-o revendică autorii cehi de la mijlocul veacului XVIII — vine să sporească coloritul. Amplificîndu-se mereu, ansamblul orchestral îşi fixează cea mai potrivită alcătuire, «componenţa clasică», iar muzica simfonică, capabilă să reflecte nuanţat şi puternic aspectele infinit de variate ale sufletului omenesc şi ale vieţii înconjurătoare, capătă o mare dezvoltare, pe măsura cerinţelor progresiste ale vremii.

Menţionarea cîtorva date ca : apariţia, la Leipzig, a *Ofrandei muzicale* — 1747 — şi, mai ales, a lucrării aceluiaşi J. S. Bach *Arta fugii* — 1749 (cel mai de seamă monument al ştiinţei şi artei polifonice, care cuprinde un număr de 15 fugi şi 4 canoane, de o mare varietate de conţinut, cu toate că sînt făurite pe o singură idee melodică), a *Oratoriului Messiah* — 1742 — una dintre cele

ansamblu. „Orchestra pretindea — spune Romain Rolland cu privire la acea epocă — să fie ea singură şi teatru şi dramă".

Instrumentişti cu flaut drept (pag. 68) şi cu flaut transversal (pag. 69). Picturi de Jan Kupecký (1667—1740). →



mai valoroase compoziții de acest gen ale lui Händel, premiera, la Viena, a operei *Orfeu* — 1762 — caracteristică pentru orientările reformatoare ale lui Gluck, ivirea în 1742 a primelor sonate «moderne» ale lui Carl Philipp Emanuel Bach, aproape concomitent cu simfoniile italienilor Sammartini, Albinoni, cu simfoniile lui Jan Stamic și ale lui Georg Wagenseil — 1744, 1745 —, apariția, de asemenea, a simfoniilor lui Gossec la Paris, a simfoniilor scrise de Boyce la Londra — 1750 — a primului cvartet al lui Haydn — 1755 — este suficientă pentru a oferi, credem, o privire asupra diversității de procedee, genuri, forme, stiluri și direcții ale vieții muzicale din centrul veacului XVIII. Avem de-a face aici cu un fel de «partitură» foarte cuprinzătoare, în care se pot citi multe.

Moartea lui Bach închide o perioadă pe care o denumim «preclasicism». Anul 1750 desparte această epocă de cea clasică, însă în mod convențional [1], căci noul avea să se configureze treptat, în sînul formelor cunoscute, ajunse la culmea dezvoltării lor și intrate apoi într-o perioadă de declin, asemenea unui organism viu, ce se naște, crește, devine matur, iar apoi se stinge. Epoca lui Bach și a lui Händel este aceea a trecerii de la concepția polifonică la cea armonică, trecere care nu a putut fi opera vreunei personalități muzicale și nici a vreunui curent național ; ea reprezintă o transformare calitativă

[1] Ideea de continuitate, de dependență și interferență, de penetrabilitate a factorilor muzicali luați în parte, a trăsăturilor generalizatoare ale epocii, ne este sugerată de altfel de însești denumirile preclasicism și clasicism. Ceea ce ține de «înainte de clasicism» nu poate fi înțeles decît în raport cu ceea ce «va urma», cu clasicimul.

generală, condiționată de însăși evoluția factorilor social-istorici.

Tendințele se manifestaseră aproape cu un veac și jumătate în urmă. După acrobațiile tehnice, pline de complicații formale, la care ajunsese măiestria împletirii vocilor — polifonia — în lucrările compozitorilor flamanzi, muzica profesională, sub influența cîntecului popular, se îndreaptă spre o simplificare în care nu avea decît de cîștigat. Despre frumusețea melodiilor neîntunecate de o țesătură polifonică vîscoasă, despre rolul pe care l-au avut în progresul muzicii cercurile de amatori, în care se cultiva arta pe o scară din ce în ce mai largă, începînd din epoca Renașterii, să-l lăsăm să vorbească pe compozitorul Giulio Caccini (1550—1618) : „Pot să vă spun că din convorbirile pe care le-am purtat în aceste cercuri, am învățat mai mult decît am putut-o face în 30 de ani de studiere a contrapunctului. Am fost încurajat prin cele mai convingătoare argumente să nu admir acel fel de muzică ce împiedică înțelegerea cuvintelor, distruge gîndul și deșiră poezia, ba lungind, ba scurtînd silabele versului, pentru a-l acomoda contrapunctului. Am început deci să scriu cîntece pentru o singură voce, socotind că vor place mai mult și vor avea mai multă forță de a emoționa decît ar putea-o face mai multe voci reunite". Era vremea nașterii operei, care — în pofida ascuțitelor critici ale cercurilor retrograde — proclama principiul supremației unei singure voci, acompaniate.

Muzica se îndreaptă spre consolidarea deplină a gîndirii armonice. În 1722, în același an cînd apare primul caiet din *Clavecinul bine temperat* de Bach — în Franța, compozitorul și teoreticianul Rameau publică un tratat care pune bazele sistemului armonic modern, întemeiat

pe funcțiunile sunetelor față de un centru în jurul căruia se rînduiesc diverșii săi sateliți. Bach scrie preludiile și fugile sale în toate tonalitățile, vrînd să arate că sistemul muzical poate oferi posibilități de valorificare pe oricare din planurile lui (pînă atunci, deși se manifestaseră unele încercări de a scrie cicluri de lucrări în toate tonalitățile, anumite tonalități erau foarte rar folosite). În istoria muzicii, Bach este considerat un mare polifonist. Dar, folosind procedeele vechi ale împletirii vocilor, ale prelucrării melodice (imitația, variațiunea, răsturnarea, lărgirea sau micșorarea motivelor), compozitorul o face de pe o poziție calitativ nouă.

Ajungînd la mijlocul veacului XVIII și către a doua jumătate a acestuia, cercetătorul trecutului simfoniei se lovește de o mulțime de dificultăți în sistematizarea uriașului material pe care-l poate pune la dispoziție o investigare istorică amănunțită. Menționînd cîteva date și nume de autori, de diverse naționalități, ale unor lucrări de diverse facturi și genuri, am văzut cît de complexă este, în cuprinderea ei, «partitura» acelei perioade. Apropierea în timp a apariției simfoniilor italianului Sammartini, francezului François-Joseph Gossec (1734—1829), cehului Stamic, englezului Boyce [1], cărora trebuie să le mai adăugăm pe acelea ale suedezului Jean Agrell[2], ale vienezului

[1] Organistul și compozitorul londonez William Boyce (1710—1779) e autorul a opt simfonii influențate într-o măsură de stilul lui Händel. În ele se regăsește tipul uverturii franceze.

[2] A scris simfonii pentru coarde, flaute, oboi (instrumentele de suflat de lemn dublau, în general, coardele), corni de vînătoare (fără ventile), trompete. Agrell a trăit între anii 1701—1765.

Georg Matthias Monn[1], ale lui Jean-Noël Hamal [2], de obîrșie din Țările de Jos, aceste nume de compozitori, luate oarecum la întîmplare, subliniază aria întinsă, multinațională, pe care creștea simfonia ceea ce constituie un argument că istoricul trebuie să citească nu numai în succesiune, ci și în spațiu. Pe harta mare a simfoniei europene din centrul celui de-al XVIII-lea veac se pot observa felurite reliefuri, înălțimi mai mari ori mai mici ; dar cîtă deosebire stilistică pot ascunde lucrări marcate cu aceeași dată, cu aceeași cotă !

William Boyce

[1] Precursor imediat al lui Haydn și Mozart ; simfoniile sale se remarcă prin echilibrul construcției și claritatea stilului. Una dintre ele, în *re* major, prima completă, în sensul că e alcătuită din patru părți (*Allegro, Aria, Minuetto, Allegro*), se servește de viori, flaute, corni, fagot și bas. Monn a trăit între anii 1717—1750.

[2] La începutul deceniului al patrulea din veacul XVIII, Jean-Noël Hamal (1709—1778) aducea la Liège experiența și stilul maeștrilor cu care studiase la Roma. Este autorul unor «simfonii» pentru două orchestre, care, chiar dacă nu vădesc prea multă ingeniozitate tehnică în mînuirea diferențiată a ansamblului, demonstrează totuși o preocupare în acest sens. H. Fr. Delange, un compatriot al lui J.-N. Hamal, care a studiat la Roma și Neapole, a scris și el simfonii. Ele sînt în general pompoase ca sonoritate în părțile periferice, în timp ce mișcările centrale, lente, evocă uneori grația sicilienelor.

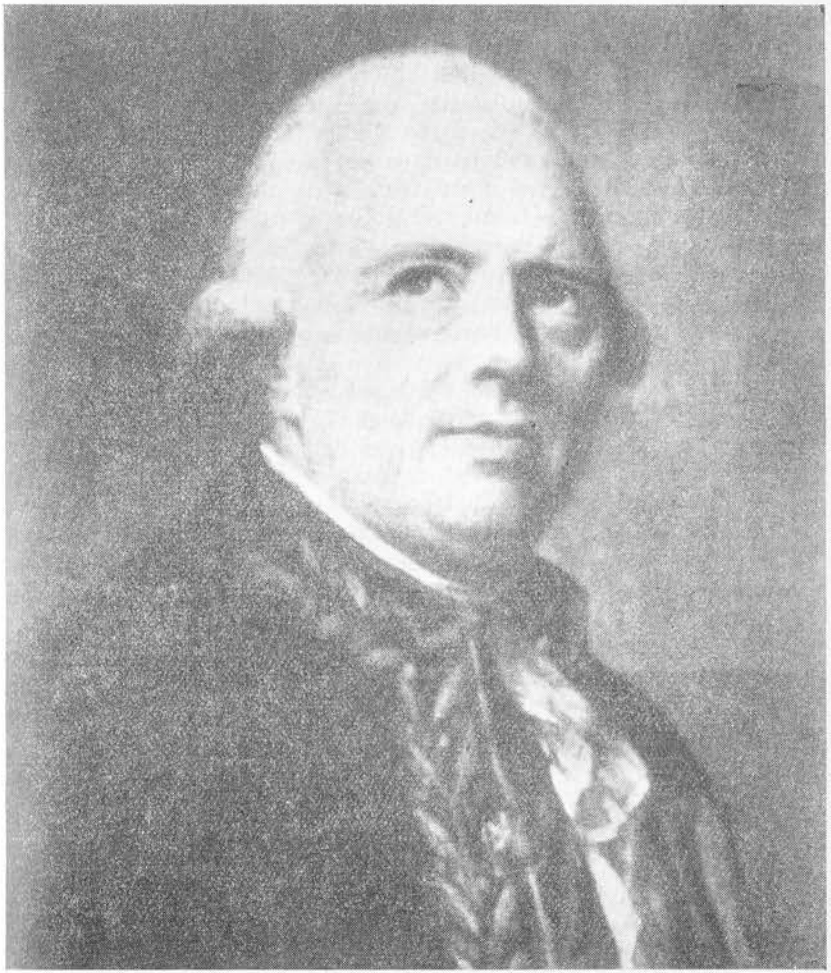
Obișnuiți fiind să-l considerăm pe Haydn «părinte al simfoniei», n-ar fi exclus să admitem că o lucrare despre simfonie ar putea limita tot ce a fost înaintea sa, tot ce au produs alții în vremea lui, la o sumară parte introductivă, la cîteva paragrafe sau pagini. Un astfel de volum n-ar avea posibilitatea să cuprindă decît simfoniile și autorii din repertoriul curent, — din păcate atît de limitat încă și care lasă la o parte multe valori artistice autentice, mai ales preclasice. Cunoscînd o simfonie ca aceea în *mi bemol* major de Stamic sau cea în *fa* major de Carl Philipp Emanuel Bach — ca să nu dăm decît două exemple— ne încredințăm că ele nu stau mai prejos decît cele ale «părintelui simfoniei» — nu e vorba numai despre cele ale primei perioade, ci chiar despre cele din faza de maturitate deplină.

★

După ce am cercetat simfonia italiană incipientă de la Gabrieli la Vivaldi și «partitura» mijlocului veacului XVIII, să ne aplecăm acum asupra autorilor și lucrărilor care ilustrează în Europa centrală și apuseană avîntul general al simfoniei, pe temeiul căruia Haydn și Mozart aveau să facă sinteza tuturor elementelor de limbaj, formă, stil, fixînd tiparul clasic al genului. În felul acesta ei nu ne vor apărea ca înălțimi singuratice, ci ca piscuri ale unui întreg lanț, legate prin curbe, în care, ori de unde am privi, găsim continuitate.

În perioada de ajun a Revoluției franceze, în țara enciclopediștilor, se impunea un nume important pentru istoria simfoniei : Gossec. Belgian de origine, el s-a stabilit la Paris în 1751.

Influența italiană a tronat multă vreme la Paris, ca și în alte centre europene, unde găsea uneori susținători fervenți în persoanele celor mai de seamă reprezen-



François-Joseph Gossec

tanți ai culturii timpului. Consemnînd, de la înălțimea prestigiului său, deficiențele și limitele artei vocale franceze în raport cu cea italiană, faptul că, pentru compensare se căuta a se realiza cu instrumente ceea ce era imposibil să se obțină de la voci, în articolul *Sonata* din dicționarul său de muzică, Jean-Jacques Rousseau scria că sonatele și toate felurile de simfonii foarte la modă în vremea sa nu erau decît... rezultatul prostului gust al celor ce le-au pus mai presus de posibilitățile vocii ; că vocalul, cîntul, a ajuns în situația înjositoare... de a acompania acompaniamentul. Susținînd că... cuvîntul e mijlocul prin care muzica determină cel mai adesea obiectul asupra căruia ni se oferă imaginea, că... prin sunetele sensibile ale vocii umane, această imagine trezește în adîncul inimii sentimentul pe care trebuie să-l producă acolo, gînditorul enciclopedist se întreba : cine nu simte cît este de departe de această energie simfonia pură, în care nu se caută decît strălucirea instrumentală ?

În atmosfera propice muzicii vocale de model italian și de desconsiderare, în general, a posibilităților muzicii instrumentale și orchestrale, înfiriparea unei simfonii franceze avea de luptat cu grele obstacole [1]. Totuși, în 1757, după cît se pare, se făcea auzită într-un concert parizian prima simfonie a lui François-Joseph Gossec. Ivirea ei a trecut destul de puțin observată din cauza tinereții autorului, dar și din pricina febrei produse de «războiul bufoniștilor» împotriva scorțoasei «tragedii de curte», dezlănțuit

[1] Încă de pe cînd trăia Rameau, autor al unor interesante «simfonii»-uverturi, interludii, dansuri, sub înrîurirea operei, se încetățenea în Franța genul simfoniei concertante, în care părțile solistice corespundeau recitativului și ariilor vocale ale personajelor principale, iar cele de *tutti*, ansamblului scenic (să nu uităm că Mozart urmărea să se impună la Paris — 1778 — cu o lucrare de acest gen în vogă atunci — *Simfonia concertantă pentru suflători*).

de succesul repurtat de *La serva padrona* de Pergolesi. O dată cu apariția ei, salutată entuziast de enciclopediști, Rameau începuse să fie dat uitării ; unii îl considerau chiar un tradiționalist retrograd.

Dacă simfoniile lui William Boyce nu puteau stabili un fundament pentru muzica britanică de acest gen, simfoniile lui Gossec — pe care Haydn avea să le audă la curtea lui Esterházy — reprezintă, în istoria simfonismului francez și a simfonismului timpuriu vest-european, un aport demn de a reține atenția.

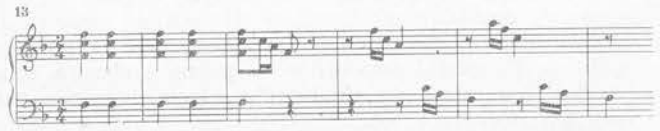
Aproximativ 30, lucrările lui Gossec care ne interesează aici sînt (în afară de *Sonatele pentru orchestră mare* — cu două oboaie și doi corni *ad libitum)* un grup de *Șase simfonii, op. 4,* în patru mișcări, cuprinzînd și menuete, *Două simfonii, op. 5,* care, în afară de flaute, oboaie și corni, prezente în prima serie, adaugă coardelor cîte două fagoturi și două clarinete (în loc de oboaie), apoi *Six symphonies dont les trois premières avec haut-bois obligés et des cors ad libitum et les trois autres en quatuor pour la commodité des grands et des petits concerts, op. 6,* urmate de *Trois Grandes Symphonies avec deux altos et haut-bois ou clarinette obligée et les cors ad libitum, op. 8.* Este interesant de reținut aici faptul că avem de-a face nu cu una, ci cu două partide de viole, ca și în *Six Symphonies à grand orchestre, op. 12* (1769) [1]. Vom mai

[1] Șase simfonii dintre care primele trei cu oboi obligat și corni *ad libitum,* iar celelalte trei în cvartet, pentru deopotriva folosință agreabilă a marilor și micilor concerte... Trei simfonii mari cu două viole, oboi sau clarinet obligat și corni *ad libitum*... Titulaturile ne dau o imagine asupra orchestrelor vremii și a vieții de concert. În acea perioadă, Gossec participa la întemeierea (1770) unei asociații — *Concertul amatorilor* — prima orchestră completă din Franța — în producțiile căreia lucrările sale ocupau un important loc.

menţiona *Trois Symphonies à grand orchestre, op. 13*, o simfonie fără număr de opus (1809) şi o sugestivă *Symphonie de chasse* — concertantă. Această *Simfonie de vînătoare*, în *re* major, este concepută pentru două viori, viole, trei oboaie, două clarinete, doi corni, două fagoturi şi bas. Spre deosebire de alte lucrări ale autorului francez — în trei părţi — aceasta cuprinde patru mişcări în frunte cu un *Allegro (Tempo di caccia)*, aşa cum va fi intitulat de altfel şi galopantul ei final.

Prima parte a lucrărilor lui Gossec adoptă forma de sonată, prezentă uneori şi în finaluri ; acestea sînt mai deseori însă rondouri. Părţile lente se arată pline de graţie şi farmec. Într-o simfonie din cele cu *op. 5* întîlnim o romanţă.

Nu putem preciza cînd a fost introdus menuetul în simfonie, dar este cert că Gossec i-a acordat o atenţie specială, dîndu-i uneori o neaşteptată dezvoltare, aşa cum vădeşte de pildă partea III dintr-o simfonie a sa în *mi bemol* major. Trioul ei este intitulat *Al doilea menuet* însă compozitorul va prefera pentru partea centrală a menuetelor denumirea de *trio*.

Căutînd să înlăture sau să corijeze neizbutitele execuţii ale orchestrelor modeste din vremea sa, Gossec menţiona în partitura *Simfoniei în fa major :* „Această ultimă mişcare trebuie să se cînte într-un tempo foarte moderat, fără de care n-ar putea fi realizată". Or, astăzi ni se par puerile dificultăţile legate de dialogul viorilor prime cu partea de bas din lucrarea respectivă.

Grija sa pentru interpretare vizează uneori detaliul, aşa cum se poate vedea din următoarele cuvinte înscrise la începutul unei pagini : „Diferenţa între puternic şi dulce trebuie să fie în această piesă excesivă, iar mişcarea potrivită"...

Cea dintîi serie de simfonii ale lui Gossec datează din acelaşi an cu prima lucrare de acest gen a lui Haydn. Vrînd să salveze neapărat «paternitatea» marelui vienez, unii autori germani caută să demonstreze că «pretinsele simfonii» ale autorului francez sînt posterioare. Or, există date după care Gossec şi-ar fi executat prima simfonie la un *concert spiritual* înainte de apariţia primei simfonii a lui Haydn. Se poate afirma desigur că Haydn, pătrunzînd prin muzica sa în capitala Franţei (primele ediţii pariziene ale operelor lui datează din 1762—1764), l-a influenţat puternic pe Gossec, ca de altfel şi pe compozitorii din Şcoala de la Mannheim ; dar aceasta nu înseamnă să-i contestăm autorului francez meritele în înfiriparea şi propăşirea simfoniei.

În *Ultimele amintiri ale unui muzician*, Adolphe-Charles Adam arăta că, atunci cînd Gossec şi-a început activitatea, repertoriul parizian de concerte se limita la cîteva piese de clavecin — dintre care cele mai bune erau ale lui Couperin şi Rameau, — la cîteva sonate, iar ca muzică de orchestră — la uverturile operelor lui Lully [1] şi Rameau şi îndeosebi la piesele de dans ale acestuia din urmă. Însă, ne spune acelaşi compozitor francez din prima jumătate a veacului trecut, Gossec a înţeles că oricît de frumoase ar fi fost ele, oricît de interesante ar fi apărut piesele în stil *fugato*, care erau numite uver-

[1] „Suitele de simfonii şi triourile de Lully sînt alcătuite aproape în mod exclusiv din extrase de opere" — Jean-François Paillard — *La musique française classique* (Presses universitaires de France, pag. 118).

turi, orchestra trebuia să producă mai mult. Se impunea necesitatea creării — şi el a tradus-o în fapt — a muzicii de concert. În 1754 [1], după trei ani de studii şi încercări, Gossec prezentă prima sa simfonie. Printr-o simplă întîmplare, în acel an în care el crezu că a inventat genul, Haydn scrisese şi el prima sa simfonie, care fu urmată de atîtea altele. Dar numai după 20 de ani nemuritoarele lui capodopere au devenit cunoscute în Franţa ; în toată această perioadă, Gossec tronă el singur, fără ca cineva să-i fi contestat titlul de «rege al simfoniei». Adam scrie, de asemenea, că succesele repurtate de Gossec nu au avut strălucirea pe care ar fi meritat-o valoarea acestor compoziţii, că auditoriul obişnuit al concertelor *La Pouplinière* [2] era prea obişnuit cu formele învechite ale lucrărilor, în care se complăcea de multă vreme, pentru a se lăsa sedus de inovaţiile atît de îndrăzneţe ale lui Gossec. A trebuit ca simfoniile sale să se cînte de multe ori la *concertele spirituale* ce se dădeau la Tuileries — în perioadele cînd teatrele erau închise din cauza restricţiilor bisericii — pentru ca ele să poată cuceri pe deplin publicul.

[1] Data aceasta este luată din Grand Larousse du XIX-ème siècle (Cap. *Symphonie).*

[2] La Pouplinière, «fermier général» finanţa o orchestră simfonică alcătuită, în 1763, din cinci violine, un violoncel, un contrabas, un flaut, un oboi, două clarinete (se pare că aceste instrumente fuseseră introduse prima oară într-o orchestră pariziană încă din 1754), un fagot, două harpe, un clavecin. După cît se vede, cornul lipseşte, cu toate că, în 1752, era folosit la concertele din capitala Franţei. În orchestra *La Pouplinière,* pe care o dirija Gossec, contrabasistul şi unul din instrumentiştii de la harpă cîntau uneori şi la corn.

Lui La Pouplinière, întotdeauna interesat de ceea ce era nou în muzica timpului, i se datoreşte introducerea în Franţa a cornului şi a clarinetului, prin intermediul unor instrumentişti germani.

Simfoniile autorului francez erau destinate uneori micilor concerte susţinute de amatori, dar alteori, executarea lor necesita ansambluri orchestrale foarte mari pentru vremea aceea, ca de exemplu *Simfonia nr. 21* pentru coarde, flaute, două oboaie, două clarinete, două fagoturi, doi corni, două trompete şi timpane. *(Simfonia IU* de Beethoven, de pildă, are exact aceeaşi dispunere instrumentală.)

Sub imboldul evenimentelor revoluţionare de la 1789— la care compozitorii francezi progresişti participau scriind marşuri, imnuri şi cîntece entuziaste, ce slăveau lupta şi aspiraţiile maselor — Gossec acordă o importanţă accentuată instrumentelor de suflat. Faptul avea să aibă repercusiuni şi asupra «muzicii pure», a simfoniei, ce nu putea rămîne în afara frămîntărilor epocii. Cu toate că baza ansamblului simfonic o constituiau coardele, suflătorii nu se limitează la funcţii auxiliare, legate în special de coloritul sonor, ci îşi impun uneori resursele specifice, ca masă aparte şi compactă. Cornii, fagoturile, dar mai ales clarinetele (care încep să fie preferate oboaielor, cu sunete mai stridente) sînt tratate de întemeietorul simfoniei franceze cu îndemînare. În partea a doua — *Adagio* — din *Simfonia în mi bemol major,* la care ne-am mai referit, melodia este purtată mai ales de clarinete, instrumente noi pe atunci. Gossec a scris şi o simfonie concertantă, pentru 11 instrumente de suflat (pe lîngă alte compoziţii de acest gen, lucru demn de reţinut !). Din păcate, ea s-a pierdut, dar însăşi existenţa unei astfel de lucrări în lista creaţiei autorului parizian aduce o dovadă în plus în privinţa solicitării instrumentelor de suflat.

Aprecierile unor comentatori asupra primului simfonist francez sînt moderate : „Gossec a compus pentru «Concertele amatorilor» simfonii importante, fără mare geniu, însă de ţinută bună"... sau „Nu sînt multe lucrări care

îl disting pe Gossec, ca autor simfonic, de contemporanii săi mai puțin importanți". Chiar dacă compozitorul francez nu a putut urca toate treptele gloriei, i se recunosc străduințele din perioada în care eforturile sale creatoare se conjugau, pe aria culturii muzicale europene de la mijlocul secolului XVIII, cu înfăptuirile lui Haydn, ale lui Carl Philipp Emanuel Bach, ale lui Johann Christian Bach și ale compozitorilor din Școala de la Mannheim.

Simfoniile altor compozitori francezi, predecesori sau contemporani, ca : Pierre Gautier de Marseille — a scris simfonii, în patru părți, între care și o *Simfonie a focului* (1702) — Louis Guillemain — a compus *Șase simfonii în gust italian* (1740) — Jacques Aubert — autorul unor *Concerte de simfonii pentru viori, flaut și oboaie* (1730 — 1737) etc. au, desigur, anumite merite în închegarea acestui gen pe meleagurile franceze. Dintre contemporanii lui Gossec ar trebui remarcați André-Ernest Grétry (1741—1813), ale cărui lucrări se cîntau cu mare succes mai ales la Liège — orașul său de baștină — și Etienne Méhul (1763—1817). Simfoniile acestuia din urmă (a doua, în *re* major, alcătuită din patru părți, este mai apreciată decît altele) „merită să nu fie uitate" — spune un autor francez [1] „... deși amintesc în mare măsură maniera limpede a lui Haydn, dar cu mai puțină concizie în expunerea temelor și în dezvoltări". Ar mai fi poate de spus cîte ceva despre Alexandre Guénin (1744—1819), compozitor cu multe trăsături de originalitate, după cum arată cele șase simfonii ale sale (1788) [2]. Comentariul la *Simfonia în la major* a acestuia — imprimată pe disc ca supliment la *Larousse de la musique* din 1946 — ne asigură că lucrările sale de acest gen erau apreciate la vremea lor ca și cele ale lui Haydn.

[1] Jean Chantavoine.

[2] În aprilie 1788, ilustrînd admirația cu care întîmpinase publicul parizian simfoniile de Haydn, ziarul „Mercure de France" menționa : „... S-au cîntat, de asemenea, cîteva simfonii de Guénin și este pentru ele un destul de frumos elogiu cînd se spune că au fost aplaudate alături de cele ale marelui maestru".

André-Ernest Grétry

Dar nici un autor francez de simfonii din acea perioadă nu se poate compara cu Gossec, căruia, subliniază Prod'homme, îi revine gloria de a fi introdus simfonia franceză pe făgașul modern.

O înşiruire a autorilor de mai mică importanţă care au scris simfonii în diverse ţări, în aceeaşi perioadă cu Sammartini, Gossec, Stamic, Boyce, Agrell, Monn şi Hamal, ar fi lungă. Nu e cazul s-o facem ; în schimb, să spunem încă cîte ceva despre lucrările altor compozitori proeminenţi ce au avut tangenţe cu simfonia.

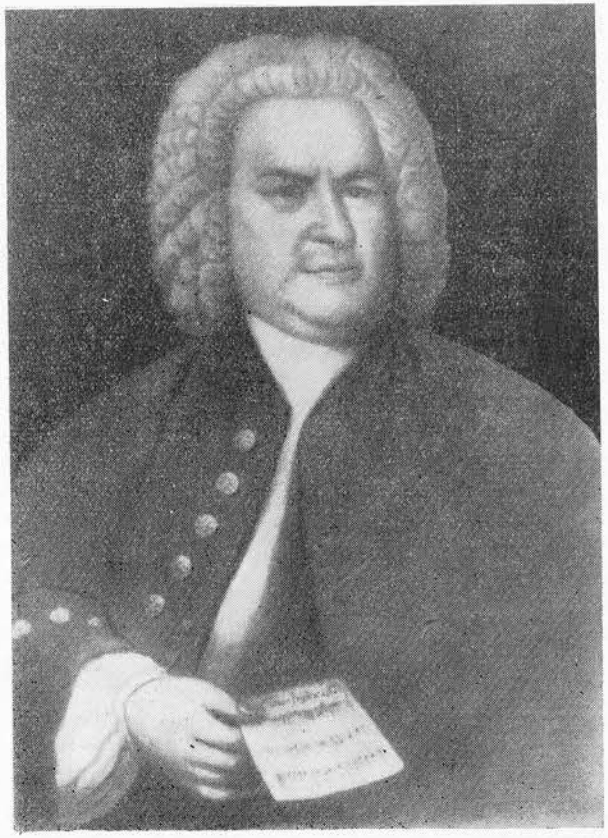
Începînd cu Schütz, discipolul lui Giovanni Gabrieli, autorii germani timpurii au contribuit şi ei la închegarea simfoniei ; dar aportul lor nu poate fi comparat încă cu cel al italienilor, asupra cărora am zăbovit mai înainte, în capitolul *Simfonia în devenire*.

Către mijlocul veacului XVIII, marele Johann Sebastian Bach intitula „Sinfonia", partea introductivă, *Grave-Adagio*, a *Partitei nr. 2 pentru pian în do minor* [1] ; dar şi *Invenţiunile la trei voci* — spre a fi deosebite, poate, de cele la două voci, cu o scriitură mai simplă — erau numite de asemenea „simfonii". E de la sine înţeles însă că oricare dintre invenţiunile la trei voci este infinit mai puţin «simfonie» decît oricare dintre *Brandenburgicele* lui Bach.

Într-o pagină (142) din cartea lui André Pirro despre Bach se poate observa folosirea ambiguă, obişnuită încă multor antecesori şi contemporani, a termenelor uvertură, simfonie ; („...şir magnific de oameni bogat înveşmîntaţi, evoluînd pe treptele unei scări monumentale, imagine sugerată lui Goethe de o uvertură de Bach în care, ca şi în «simfonia» acestei cantate [2], trompetele cîntă voios şi somptuos"). Ca să mai dăm două exemple, vom

[1] Prima ediţie din care face parte această piesă a fost publicată în 1731, sub titlul : *Exerciţii pianistice conţinînd preludii, allemande, curante, sarabande, gige, menuete şi alte piese galante...*

[2] Este vorba de cantata intitulată *Wir danken dir, Gott.*



Johann Sebastian Bach

spune că în *Oratoriul de Crăciun* și în *Cantata nr. 52 (Falsche Welt, dir trau'ich)* găsim, de asemenea, cîte o «simfonie».

În programul concertului „Johann Sebastian Bach" din ciclul „Muzica de-a lungul veacurilor", prezentat de Filarmonica „George Enescu" la 1 februarie 1960, figurau două *Simfonii în re major pentru orgă și orchestră,* în care orga are caracterul unui instrument obligat. Făcînd parte dintr-un grup de opt «simfonii» — preludii și uverturi — lucrările reprezintă de fapt două transcrieri (procedeu obișnuit la Bach), respectiv a unui fragment dintr-un concert pentru clavecin în *mi* major și a preludiului din *Sonata VI, în mi major, pentru vioară solo.*

Între lucrările orchestrale ale lui Bach găsim totuși și o «sinfonia» de sine stătătoare, în *re* major — lucrare care a rămas însă incompletă ; este scrisă pentru coarde (cu *continuo),* două oboaie, trei trompete și timpane.

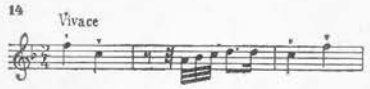
Pe lista creației instrumentale a lui Händel, marele contemporan al lui Bach, listă abundentă în *concerti grossi* și uverturi, găsim înscrise opt simfonii compuse la diferite date. Dacă despre ele nu se prea știe mare lucru, uverturile-simfonii sau paginile orchestrale, «simfoniile», din cuprinsul unor oratorii sau opere, se întîlnesc din cînd în cînd în audițiile radiofonice, pe discuri sau în concerte. Menționăm : o așa-numită *Pastoral Synphony,* partea introductivă din oratoriul *Messiah* — 1741 — intitulată *Sinfony* și *„simfonia"* din oratoriul *Samson.*

Începînd cu cel mai vîrstnic, Wilhelm Friedemann (1710—1784), fiii lui Bach pot alcătui un capitol special în istoria simfoniei. Acest muzician (despre care Christian Friedrich Daniel Schubart scria în 1806 [1] : „...are un geniu

[1] Cf. Cornelia Schröder (a se vedea *Konzertbuch,* herausgegeben von Karl Schönewolf, vol. I, pag. 125).

Georg Friedrich Händel

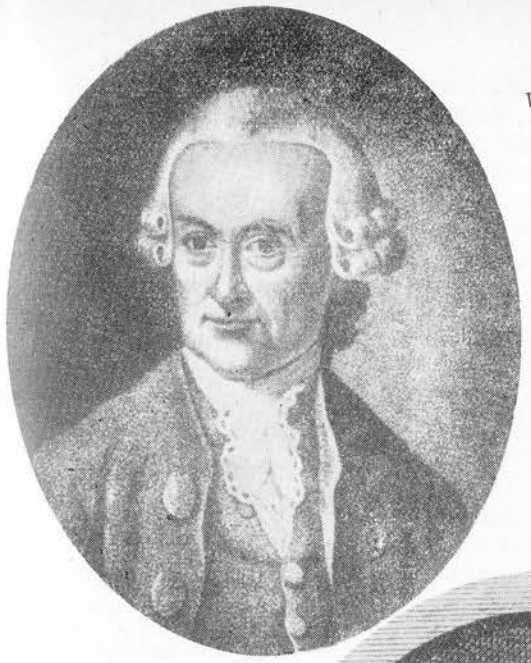
înflăcărat, o imaginație creatoare plină de originalitate și noutate a gîndurilor, o virtuozitate plină de temperament... un patos înălțător și o grație divină") ne-a lăsat o valoroasă *Simfonie în fa major,* datînd de prin anul 1745.

Concepută doar pentru coarde (cu cembal), lucrarea se deschide într-o mişcare *vivace,*

cu impulsuri hotărîte. Partea următoare este un *andante* în care se remarcă o imaginaţie cu multe resurse. *Allegro* care urmează (în formă de sonată primitivă, ca şi mişcarea întîi) nu este finalul simfoniei, după cum ne-am aştepta. Lucrarea conţine în încheiere două *menuete (Minuetto I alternarium* şi *Minuetto II)* de o mare gingăşie poetică, care ne dezvăluie alte laturi ale sensibilităţii lui Wilhelm Friedemann.

În afară de acest «Bach din Halle» — care a scris nouă simfonii [1] — dintre descendenţii lui Johann Sebastian, istoria simfoniei reţine numele hui Carl Philipp Emanuel (1714—1788), — «Bach din Hamburg» — compozitor, dirijor şi clavecinist, şi al lui Johann Christian (1735—1782) care, după ce a studiat o vreme în Italia cu Sammartini şi vestitul contrapunctist Padre Martini (1706—1784), s-a stabilit la Londra (1762), unde s-a bucurat de un imens prestigiu.

Reformator al sonatei, căreia îi fixează principiul bitematismului (existent în germene încă la Domenico Scarlatti) şi intercalarea, în primul *allegro,* a unui episod ce schiţează tentative de dezvoltare a materialului tematic,

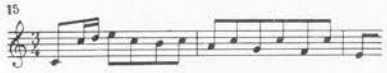
[1] Erich Prieger a tipărit în 1910 o «Simfonie»-uvertură... *Zu einer Geburtstagskantate* (introducerea instrumentală la o cantată de aniversare). *Adagio* introductiv „... aminteşte patosul lui Händel, cu paşii săi puternici în octave şi gamele coborîtoare ale başilor". (Cornelia Schröder — *Konzertbuch,* herausgegeben von Karl Schönewolf, vol. I, pag. 125).

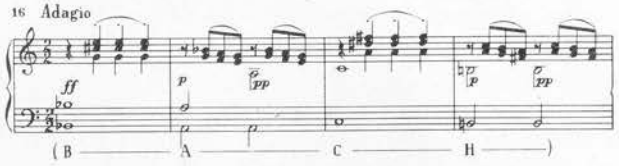


Wilhelm Friedemann Bach

Carl Philipp Emanuel Bach

Carl Philipp Emanuel Bach a avut o influenţă considerabilă asupra lui Haydn. El a scris multe simfonii. Unele (ca de ex. *Vier Sinfonien zu 12 Stimmen)* sînt destinate formaţiilor cu flaute, oboaie, fagoturi, corni. Lucrările sale de acest gen nu se lipsesc de *Flügel* — instrumentul cu claviatură ce trebuia să susţină ansamblul. Cembalul (pianul) e prezent ca element constitutiv, de pildă, în *Simfonia în do major, nr. 3,* pentru coarde, din ciclul *Sechs Sinfonien für Streichorchester mit Beziffertem Bass.* Prima temă

15

vădeşte maniera scrisului pentru claviatură. În partea lentă a acestei simfonii *(Adagio)* se poate desluşi la un moment dat, în bas, celebrul motiv : *si bemol-la-do-si,* transcrierea muzicală a numelui Bach :

16 Adagio

Carl Philipp Emanuel a rămas cunoscut mai ales ca autor al unei simfonii în *re* major [1]. Este prima sa lucrare de acest gen (1766). Ea îşi face loc în concertele cu caracter istoric, în producţiile orchestrelor conservatoarelor şi în emisiunile radiofonice. Cuprinde doar trei

[1] A fost prezentată în primă audiţie de Filarmonica din Bucureşti la 6 mai 1936 ; dirijor Theodor Rogalski.

părţi : *Allegro di molto, Larghetto, Presto* şi apelează la o formaţie instrumentală alcătuită din coarde, cîte două flaute, oboaie, fagoturi, corni şi *continuo* (în afară de mişcarea mijlocie).

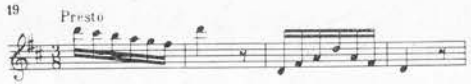
Se deschide cu o temă febrilă,

17 Allegro di molto

ce cuprinde contraste de nuanţe dese şi puternice. Ideea secundară este fluidă. O *coda* modulatorie leagă prima parte de melodiosul *Larghetto,*

18 Larghetto

în care se relevă un grup solistic. O nouă punte va realiza apoi trecerea în strălucitorul final — *Presto :*

19 Presto

Acesta se aseamănă oarecum cu ultima mişcare a *Concertului brandenburgic nr. 3,* dar el evocă totodată parcă şi spiritul muzicii lui Domenico Scarlatti (promotorul simfoniilor-uverturi în trei părţi), care i-a servit drept exemplu.

Cunoaşterea lucrărilor lui Carl Philipp Emanuel Bach ne procură uneori surprize. Dacă cineva ne-ar oferi să ascultăm diverse fragmente dintr-o simfonie cum este

cea în *fa* major [1], fără să ne indice autorul, n-ar fi exclus să o atribuim vreunei stele clasice de mărimea întîi ; am putea crede că sîntem în fața uneia din zecile de simfonii necunoscute ale lui Haydn ; ba mai mult, dacă n-ar cunoaște îndeajuns simfoniile mozartiene din ultima perioadă, sau popularele lucrări ale lui Beethoven, ascultătorul pe jumătate inițiat ar fi tentat să atribuie compoziția lui Mozart sau... poate lui Beethoven.

Prima parte se deschide cu triluri trepidante — la unison (ca în *Simfonia concertantă pentru suflători* de Mozart) — și salturi dramatice de septime. Basii, ca niște forțe obscure, freamătă amenințător, iar pasajele coardelor acute aleargă încolo și încoace, neliniștite. Izbucniri ale întregii orchestre alternează cu momente sugerînd sonoritățile de *concertino* din tradiționalul gen *concerto grosso*.

O curmare neprevăzută a sonorității de ansamblu lasă să se audă glasul suav, îmbietor, al unei viori ; se trece la partea lentă a simfoniei, un cîntec sobru, un fel de povestire dureroasă, ca în *Orfeu* de Gluck. Ce departe sîntem de superficialitatea melodismului din operele italiene la modă !

Finalul începe ca o voioasă horă, în care s-a prins parcă o mulțime întreagă. Spiritual, saturat de optimism, el constituie un exemplu de ceea ce numim democratism simfonic. Dansul popular nu mai apare stilizat, ca în pretențioasele suite de curte, ci se exprimă direct, bărbătește, pe alocuri greoi, cu tot umorul lui autentic.

Aceeași alcătuire în trei mișcări : repede-rar-repede, întîlnită în *Simfoniile în re major* și *în fa major* de Carl

[1] Înregistrată pe disc de Ansamblul instrumental din Paris, sub bagheta lui Louis de Froment, simfonia poartă numărul 3.

Johann Christian Bach

Philipp Emanuel Bach, o păstrează și cunoscuta *Simfonie în si bemol major* de Johann Christian. De altfel ea a fost folosită de cel mai tînăr dintre feciorii lui Bach ca uvertură — *Sinfonia avanti l'opera* — pentru lucrarea sa intitulată *Lucio Silla*.

La începutul primei părți — *Allegro assai* — se poate observa foarte clar principiul diferențierii tematice : ex-

punerea unei teme în care vigoarea şi graţia îşi dau parcă mîna

20 Allegro assai

şi a unui mic grup de melodii gingaşe, din care se remarcă un poetic dialog al suflătorilor (mai întîi flaute-oboaie). Secţiunea mijlocie — dezvoltarea — este restrînsă, rezumîndu-se la o serie de modulaţii axate pe elementele temei iniţiale.

Partea a doua este un *Andante*

21 Andante

cuprinzînd trei idei melodice şi atribuind oboiului un frumos rol solistic. Suflătorii de lemn şi coardele se întrec aici în a-şi desfăşura posibilităţile de cantabilitate, evocînd parcă duete, arii şi coruri armonioase de operă.

Dacă în regiunea grupului tematic secundar din prima mişcare şi în ideile din centrul părţii a doua se explorau zonele dominantei, în final — *Presto* —, muzica evoluează mai mult pe tonică. Predomină aici o temă sprintenă

22 Presto

care revine ca refrenul unui rondo, înlănţuindu-se cu alte două melodii dansante.

Ca şi Carl Philipp Emanuel, Johann Christian a înţeles că, oricîtă veneraţie i s-ar fi cuvenit celui mai mare Bach, fiii nu trebuie să-şi imite părintele. Dacă se poate spune că pentru Carl Philipp Emanuel, muzica de orchestră este mai puţin caracteristică decît sonata instrumentală, pentru Johann Christian, autor de opere în stil italian, muzica orchestrală reprezintă compartimentul cel mai de vază al creaţiei. A scris 49 de simfonii, 31 de simfonii concertante, 13 uverturi, 37 de concerte pentru clavecin etc.

Împreună cu violonistul şi compozitorul Karl Friedrich Abel (1723—1787), începînd din 1775, Johann Christian a organizat la Hanover Square Rooms *Concertele Bach-Abel,* care aveau în capitala britanică aceeaşi importanţă pe care a aveau la Paris *Concertele spirituale.*

Ascultătorul de astăzi găseşte că lucrările lui Johann Christian, cum ar fi, de pildă, *Concertul pentru clavecin şi orchestră în mi bemol major* sau *Simfonia concertantă pentru vioară, violoncel şi orchestră, în la major,* sînt foarte «mozartiene», înţelegînd prin aceasta nu numai trăsăturile de fermecătoare galanterie, ci şi acel evoluat stil mozartian de maturitate (pe care ni-l sugerează, fără putinţă de tăgadă, o lucrare cum este *Simfonia în mi bemol major pentru orchestră dublă* de Johann Christian Bach). Acest «Bach londonez» nu a învăţat de la Wolfgang Amadeus, cum s-ar putea crede, ci Mozart a învăţat de la Johann Christian. Dacă autorul operei *Nunta lui Figaro* nu avea să facă cunoştinţă cu muzica lui Johann Sebastian decît tîrziu, prin 1778, cînd, în trecere prin Leipzig, a fost entuziasmat de audierea unui motet, la catedrala Sf. Toma — creaţia lui Johann Christian i-a devenit familiară de timpuriu. În vîrstă de opt

ani fiind — cu prilejul turneului de concerte la Londra — Wolfgang este ascultat de cel mai tînăr descendent al cantorului, care i-a dat prețioase îndrumări componistice.

În 1764, Mozart copia la Londra unele pagini din creația simfonică a lui Abel [1]. Să nu lăsăm însă la o parte faptul că însuși tatăl autorului simfoniei „*Jupiter*", Leopold Mozart (1719—1787), a scris vreo 30 de simfonii, care, firește, au slujit și ele ca model genialului său fiu în perioada de acumulare a cunoștințelor componistice. *Sinfonia di camera* pentru corn solo, coarde și cembalo, *Sinfonia burlesca* pentru instrumente grave ; viole, violoncele, contrabasuri și fagoturi (în patru mișcări), *Sinfonia di caccia* pentru coarde și cvartet de corni, reprezintă tot atîtea formule interesante de simfonie datorate lui Leopold Mozart, care aveau să influențeze multe pagini lăsate de Wolfgang Amadeus.

Fiindcă, în urmărirea cărărilor prin care simfonia păşea spre drumul clasicismului vienez matur, am vorbit de familia lui Bach și a lui Mozart, vom menționa aici un nume din familia lui Haydn — Michael (1737—1806), fratele marelui Joseph. Ca și Leopold Mozart, a trăit la Salzburg ; dar un timp Michael s-a abătut și pe meleagurile țării noastre. A scris vreo 50 de simfonii [2]. Cele mai multe folosesc, dintre suflători, numai cîte o pereche de oboaie și corni ; altele întrebuințează în plus două fagoturi (o *Simfonie în do major*, datînd din 1788, are însă o orchestrație mai mare : două oboaie, două clarinete, două fagoturi, doi corni și timpane). Unele adoptă con-

[1] Abel este semnatarul unei interesante *Simfonii în mi bemol major, op. 10, nr. 3.* Concepută pentru coarde, două oboaie și doi corni, lucrarea are trei părți : un *allegro*, un *andante* și un *presto*. Prima, alcătuită după regulile sonatei, este considerată de unii comentatori ca un fel de prevestire a *Simfoniei III* a lui Beethoven.

[2] *Simfonia nr. 37, în sol major*, K. V. 444, din seria publicată la Breitkopf & Härtel sub numele lui W. A. Mozart, aparține de fapt lui Michael Haydn (în afară de introducere).

Michael Haydn

strucția în trei părți, altele în patru, mai evoluată. În simfoniile sale, Michael Haydn a folosit uneori procedeele imitației melodice, dovedind temeinice cunoștințe contrapunctice.

Vienezul Karl Ditters von Dittersdorf (1739—1799) a scris, pe lîngă concerte, cvartete, sonate şi numeroase simfonii (după unii autori vreo 40, după alţii peste 100), cele mai multe în patru mişcări. Între ele se remarcă o categorie de lucrări programatice inspirate din paginile *Metamorfozelor* lui Ovidiu [1] şi o simfonie (1770), ce-şi propune să redea caracterul specific al unor popoare europene : german, francez, italian, englez şi turc [2].

Dittersdorf se remarcă în istoria simfoniei timpurii datorită mai ales calităţilor unei singure lucrări de acest gen. Este vorba de *Simfonia în do major,* scrisă în 1766 pentru o formaţie mare pe atunci : coarde, două oboaie, două fagoturi doi corni, două trompete şi timpane [3]. În prima parte, secţiunile de expoziţie şi reexpoziţie, între care se plasează o dezvoltare restrînsă pe tema principală, se configurează clar. Partea mijlocie menţine şi ea tiparul formei de sonată (cu o repriză modificată), ca şi finalul, avînd o temă principală de certă provenienţă folclorică.

În afară de Georg Matthias Monn, pe care l-am amintit mai înainte de Dittersdorf, aşa-numita «Prima şcoală vieneză simfonică» — preclasică — mai cuprinde cîteva nume ce merită să fie cercetate.

---

[1] Avînd o admirabilă parte lentă, a doua simfonie din seria acestora porneşte de la versul : *Regia solis erat sublimibus alta columnis*" (Palatul soarelui se înalţă măreţ cu coolanele spre cer). Vezi „Phaeton cere să conducă pentru o zi carul soarelui" — Cartea II din *Metamorfoze* de Ovidiu ; Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1959, pag. 31.

[2] Cam în aceeaşi vreme, referindu-se la melosul popular italian, francez, german, Grétry făcea interesante consideraţii comparative.

[3] A fost cîntată în prima audiţie la Filarmonica din Bucureşti, sub bagheta lui Ionel Perlea — 1 februarie 1935.

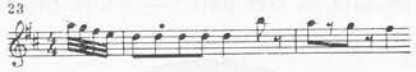
Mai vîrstnic decît Dittersdorf, Georg Christoph Wagenseil (1715—1777) a scris vreo 70 de simfonii (covîrşitoarea majoritate în trei părţi) — multe prolixe ca stil —

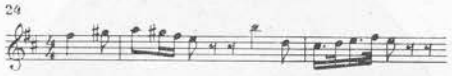
Karl Ditters von Dittersdorf

alături de concerte, cvartete etc. Mozart l-a apreciat mult : afinităţile dintre lucrările celor doi compozitori ne apar evidente. Iată, de exemplu, temele principale din prima

parte a *Simfoniei în re major* (în trei părți), una dintre cele mai valoroase ale lui Wagenseil :

23



24

Vom completa această trecere în revistă a autorilor mai vîrstnici, care au activat la Viena și în Austria în aceeași perioadă cu Haydn și tînărul Mozart, cu František Antonin Rosetti [1] (1750—1792), deși acesta a trăit o vreme și în nordul Germaniei. A scris vreo 60 de simfonii, uneori într-un stil modern pe atunci, cu o masivă folosire a suflătorilor. Temele lor sînt tratate uneori polifonic, iar dezvoltările, mai accentuate în finaluri. Semnificativă este mai ales *Simfonia în sol minor,* scrisă în 1787 — un an înaintea penultimei simfonii mozartiene — în care violele sînt de asemenea divizate. Interesantă este aici și scriitura pentru corni de diferite forme.

★

Este știut că cei mai mulți dintre muzicienii care au activat la Mannheim, Viena și în alte centre muzicale, își trăgeau obîrșia din Boemia sau Moravia. Se spunea altădată că Boemia, din care au ieșit o întreagă pleiadă de muzicanți de toate felurile, este «Conservatorul Europei» (Burney), căci cehii — emigranți politici sau din pricina persecuțiilor religioase — împînziseră aproape în-

[1] Rosetti e cunoscut și sub numele de Rössler.

treg continentul. Numele multora — cine știe cîți slujitori ai măruntelor sau mai marilor curți feudale — au dispărut. Dar istoria artei sunetelor a reținut destule și mai ales în legătură cu Școala de la Mannheim.

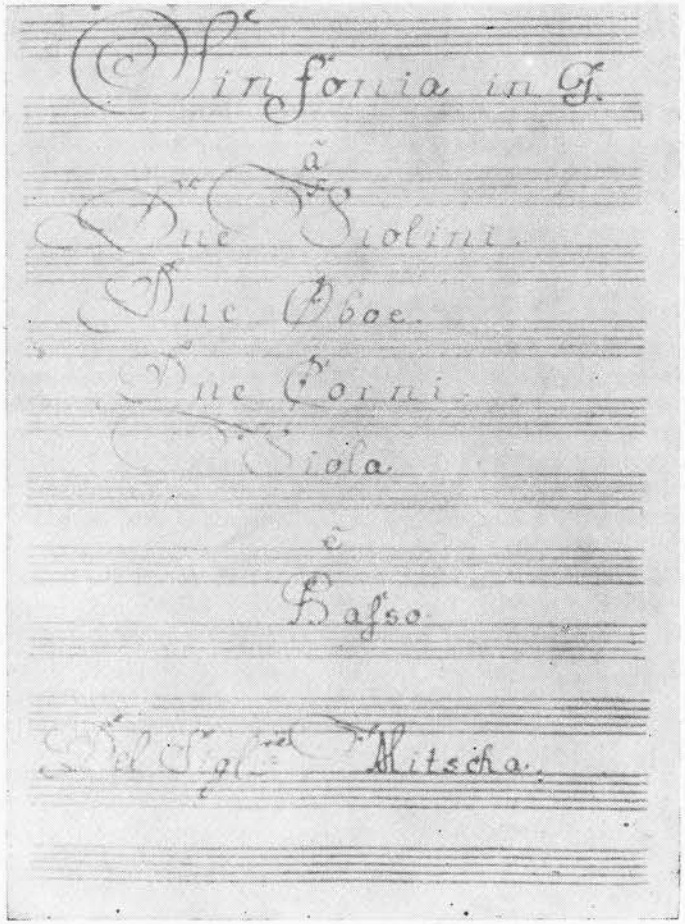
Vom începe cu František Václav Miča (1694—1744), a cărui activitate se leagă de castelul Jaroměřice, însemnat centru muzical al Boemiei. Face parte dintr-o familie de muzicieni între care se numără și Jan Adam František Miča — născut în 1746 la Jaroměřice și mort în 1811 la Viena — care a scris o valoroasă *Simfonie în mi bemol major,* pentru coarde, două oboaie, un fagot și o pereche de corni.

Publicarea, relativ recentă, a *Simfoniei în re major* de František Václav Miča a stîrnit unele controverse între muzicologi cu privire la autenticitatea și datarea lucrării, descoperite în 1936. Cert este că avem de-a face cu o compoziție inspirată și foarte frumos construită, înrudită cu cele ale simfoniștilor vienezi timpurii. În trei părți, ea păstrează factura uverturii de operă napolitană, a «simfoniei» italiene.

Allegro, prima mișcare, este o clară formă de sonată (cu tratări în secvențe și imitații ale temelor), construcție la care autorul face apel deseori în introducerile («simfoniile») operelor și oratoriilor sale, dovedindu-se a fi, astfel, un temeinic promotor al generalizării acestei forme.

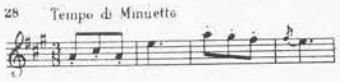
Andantele este ca un cîntec în două secțiuni, iar finalul se anunță a fi o *Fugă,* pe un subiect vesel,

25 Fuga (Allegro vivo)

preluat de toate instrumentele (din orchestră făcea parte și o *violetta,* instrument răspîndit în perioada preclasică).

Coperta unei simfonii (în sol major) de František Václav Mička

Dintre cehii mai vîrstnici care au emigrat în Germania îl citãm întîi pe Jan Zach (s-a născut în 1699 la Čelákovice şi a murit în 1773 ? la Brucksal). A scris un grup de *Cinque sinfonie d'archi per due violini, viola e basso,* în care primele trei sînt în tonalitatea *la* major, a patra în *fa* major, iar ultima în *si bemol* major. Doar cea dintîi şi penultima au cîte patru părţi. În prima lucrare găsim, ca parte a doua, o *Poloneză :*

A treia şi a cincea simfonie renunţă la menuet, pe cînd *Simfonia I* îl foloseşte în partea a treia,

Sinfonia II, drept final,

iar *Simfonia IV,* din nou, ca partea a treia :

În a doua jumătate a veacului XVIII s-au făcut apreciaţi în Germania fraţii Benda : František şi Jiři Antonin.

Primul (1709—1786), concertmaestru în orchestra de la curtea lui Frederic II, a întreţinut oarecare relaţii artistice cu Philipp Emanuel Bach, scriind, ca şi el, sonate de tip modern. Al doilea (născut în 1722 lîngă Praga şi

Jiři Antonín Benda

decedat în 1795) este creatorul melodramei, dar şi autor de izbutite simfonii foarte preţuite la Berlin şi în alte centre germane. Familia Benda a emigrat la Berlin din cauza prigoanei Contrareformei în timpul regelui Carol VI. Creaţia lui Jiři Antonin Benda adoptă caracteristicile de scriitură ale lui Philipp Emanuel Bach, ale lui Johann Gottlieb Graun, Johann Joachim Quantz şi ale altor reprezentanţi ai şcolii berlineze a timpului.

În 1750, Jiři Benda se angajează la Gotha, oraş în care se manifesta interes pentru ideile iluminismului francez, mai ales faţă de gîndirea lui Voltaire — care petrecuse o lună pe acele meleaguri — şi în general pentru tot ce venea din Franţa. Acolo deveni conducătorul unei capele alcătuite din cinci cîntăreţi, şase violonişti, doi violişti, un contrabasist, doi oboişti, un fagotist, doi cornişti, un organist şi un cîntăreţ din laută.

Subliniind meritele creatoare ale lui Jiři Antonin, muzicologul ceh M. Sofranek [1] amintea că Mozart — într-o scrisoare către tatăl său — îşi exprimase admiraţia pentru autorul ceh, că acesta îl şi influenţase. M. Sofranek susţine, mai departe, că în *Fidelio* de Beethoven sau în *Visul unei nopţi de vară* de F. Mendelssohn-Bartholdy, s-ar simţi... înrîurirea acestui Benda. Prin anul 1760, Jiři Antonin dă la iveală una dintre remarcabilele sale simfonii (a scris în total vreo 30), în *fa* major [2], pentru coarde şi doi corni. Are trei părţi, dintre care cea mai durabilă

[1] În studiul care însoţeşte discul *Supraphon* — Patru simfonii cehe din veacul XVIII — din interesanta colecţie „Musica Antiqua Bohemica".

[2] A fost publicată la Breitkopf & Härtel în seria *Mittel- und Norddeutsche Kammersinfonien* — ceea ce arată, împreună cu alte dovezi de acest fel, că obîrşiile muzicienilor cehi în emigraţie au fost de multe ori ignorate.

impresie o lasă, parcă, datorită melodismului ei, mişcarea mediană, *Larghetto :*

30 Larghetto

O altă remarcabilă simfonie a lui Benda este cea în *si bemol* major — ceva mai veche (1755) — cu un *Moderato* intensiv, măiestrit elaborat, un *Allegretto* nostalgic şi un *Allegro vivacissimo,* un rondo sprinţar cu reminiscenţe rustice. Lucrarea preclasicului ceh s-a bucurat de atenţia reputatei baghete a lui Václav Talich.

În perioada în care fraţii Benda îşi atrăgeau elogii în Germania, Italia cinstea pe una dintre cele mai distinse personalităţi muzicale cehe, pe Josef Mysliveček, pe care-l supranumise *Il divino boemo* (Divinul boemian). El văzuse lumina zilei la Praga (1737) — şi avea să se stingă la Roma (1781) după ce produsese vreo 30 de opere, compoziţii religioase, cantate laice, muzică instrumentală de cameră, concerte, simfonii, simfonii concertante, tipărite, la timpul lor, la Paris, Berlin, Amsterdam, Londra etc.

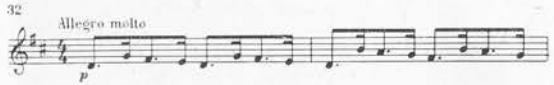
Unele simfonii, cum este cea în *mi bemol* major, pentru un flaut, un oboi, un clarinet, un fagot, doi corni şi coarde, sînt destul de dezvoltate ; altele, ca, de pildă, *Simfonia în do major,* pentru două oboaie, doi corni, timpane şi coarde, au întinderea unor uverturi cu trei diviziuni : *Allegro con spirito, Andante con espressione dolce* — cu părţi de *tutti* şi *solo*

31

Josef Mysliveček

şi un final — *Presto* — care toate amintesc că Mysliveček a scris mai cu seamă opere. Pentru coarde, două oboaie, doi corni, *Simfonia în re major,* alcătuită după modelul italian tripartit (mişcările ei sînt, respectiv, *Allegro con*

spirito, Andante şi *Presto*), ne convinge în plus — prin inventivitatea melodică, prin concentrarea şi limpezimea ei — că Mysliveček deţine un rol important în făurirea simfoniei clasicismului timpuriu ca netezitor al căilor lui Mozart şi Haydn.

Organistul şi compozitorul František Xaver Brixi s-a născut şi a murit în ţara sa, la Praga (1732—1771). A scris o mică *Simfonie în re major*, alcătuită din trei mişcări *(Allegro molto, Andantino, Allegro molto)*, ce face apel la grupul coardelor, la două oboaie (sau flaute) — cu un rol solistic pe alocuri în partea a doua şi în ultima — şi la doi *clarini* (sau corni). Este o lucrare valoroasă care ne poate da o imagine concludentă asupra «stilului mannheimez», bogat în nuanţe — creşteri şi descreşteri de sonorităţi — şi ritmuri antrenante, cum este chiar cel din primele măsuri ale lucrării :

Dacă Brixi se arătase un emul al Şcolii din Mannheim, Václav Jaromir Tomašek (născut în 1774 la Skutec şi mort în 1850 la Praga) avea să fie un reprezentant praghez al stilului mozartian. A scris o *Grande sinfonia in mi bemol* pentru flaut, cîte o pereche de oboaie, clarinete, fagoturi, corni, trompete, timpane şi coarde — care oferă întreaga măsură a măiestriei sale.

Viena, oraşul adoptiv al lui Haydn şi al lui Mozart, a cunoscut şi ea fructul muncii multor muzicieni de origine cehă. Vom menţiona doar patru dintre ei, născuţi înaintea lui Beethoven.

Coperta unei simfonii de František Xaver Brixi

Pavel Vranický [1] (1756—1808), violonist și compozitor, director al orchestrei Operei imperiale, a scris aproape 30 de simfonii dintre care unele, cum sînt cele în *re* major, op. 36 și op. 52, se adresează unor formații mari pentru acel moment și au dimensiuni respectabile.

František Kramarž-Krommer (1759—1831), cunoscut autor de concerte (pentru flaut, pentru clarinet, pentru oboi), a fost instrumentist virtuoz și șef de orchestră, dar s-a îndeletnicit și cu compunerea de simfonii.

O producție simfonică demnă de luat în seamă au dat, de asemenea, violonistul-compozitor František Kristof Neubauer (1760—1795) și Adalbert Jirovec (1763—1850), compozitor și interpret, care a cutreierat întregul continent. Simfoniile sale, ca de exemplu cea în *fa* major, op. 6, nr. 3, sau cea în *mi* major, op. 6, nr. 2 — beethoveniene ca durată, arată, chiar și numai prin acest element, posibilitățile sale componistice.

★

Subliniind realizările unor compozitori de certă valoare, să nu lăsăm nedreptățiți alți truditori pe ogorul înfloririi simfoniei de la mijlocul veacului XVIII, corespunzător avîntului ei general. Este vorba de o serie de compozitori de o importanță mai mare sau mai mică care au lucrat pe lîngă diferite capele din orașele Germaniei centrale sau de nord și ale căror merituoase lucrări au început să vadă lumina tiparului, să se înșiruie în cataloagele de discuri, să-și facă loc în programele transmisiilor radiofonice.

Johann Friedrich Fasch (1688—1758), muzician harnic și călătorit, a fost înrîurit un timp de Telemann ; dar marele Johann Sebastian Bach i-a apreciat personalitatea

[1] Prezentarea în primă audiție a primei simfonii beethoveniene amintește de numele lui Vranický.

František Kramarž-Krommer

creatoare, copiind cu propria-i mînă parte din suitele (uverturile) sale.

Fasch a scris, pe la 1743, o *Simfonie în sol major*, alcătuită din trei părți *(Allegro, Cantabile, Allegro)*, pentru coarde, două oboaie, un fagot și o pereche de corni

(stima primului cornist prezintă dificultăți pentru instrumentist prin țesătura înaltă a scriiturii). Dacă în prima mișcare

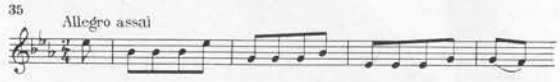
33

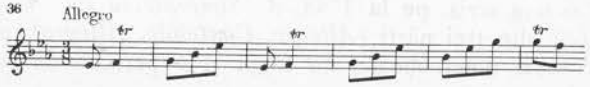
nu poate fi vorba de dramaturgie, de o opoziție tematică, de prelucrare ori de dezvoltare, partea lentă, dar mai cu seamă sprintenul final

34 Allegro

cuceresc auditoriul, lăsîndu-i o impresie agreabilă despre simfonie.

Christoph Förster (1693—1745) și-a atras și el prețuirea lui Bach. A scris numeroase lucrări instrumentale, între care douăsprezece simfonii meșteșugite și inspirate. Printre ele, o lucrare miniaturală, în *mi bemol* major, în trei părți : un *Allegro assai,*

35 Allegro assai

o pagină de *Andante,* la care nu iau parte cei doi corni (singurii suflători din instrumentație), și un *Allegro* ca un final vesel și umoristic de suită :

36 Allegro

Johann Gottlieb Graun (1703—1771) a scris, cu cîțiva ani înainte de a muri, o *Simfonie în re major.* Ea se adresează unei formații mari : cîte două flaute, fagoturi, corni, trei trompete, timpane și coarde. Prima mișcare — *Allegro maestoso* —

37 Allegro maestoso

făurită după schema sonatei, are un caracter puternic, impunător. Partea următoare este o *Arietta-grazioso* (fără trompete și timpane, bineînțeles) :

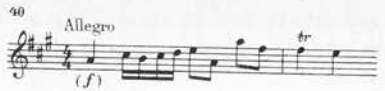
38 Grazioso

Finalul e alcătuit, prin excepție, din două mișcări *allegro :* primul — *Allegro moderato* — ar putea fi socotit un fel de menuet, iar celălalt — *Allegro scherzando* —

39 Allegro scherzando

o adevărată ultimă parte a simfoniei, elaborată în formă de sonată.

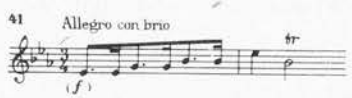
Christoph Schaffrath (1709—1763), care a murit, ca și Johann Gottlieb Graun, la Berlin, ne-a lăsat, printre alte simfonii, una în *la* major



în trei părți *(Allegro — Andante, senza piano — Allegro)*. Este un fel de cvartet de coarde amplificat (orchestra cuprinde patru partide : vioara I, vioara II, violă, violoncel și contrabas, plus «basul general», adică știma destinată instrumentului cu claviatură — *Kielflügel* — de susținere a sonorității de ansamblu).

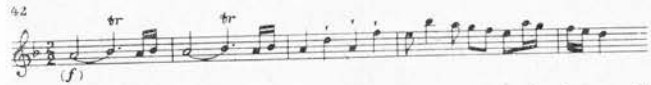
Prima mișcare a lucrării are dimensiuni de sonatină, partea lentă este un cîntec simplu, dar frumos, iar finalul — o mică construcție de sonată în două secțiuni, fiecare prevăzută cu semnul de repetiție.

Christoph Nichelmann (1717—1762) — elev al lui Johann Sebastian Bach la Sf. Toma din Leipzig și prieten al lui Carl Philipp Emanuel, la Berlin — a prezentat în 1746 o lucrare scenică *Il sogno di Scipione*, dotată cu o uvertură, care este, de fapt, o simfonie în trei părți. *Allegro con brio* e străbătut de un ritm avîntat :



Scurta mișcare mijlocie — *Andante* — cedează locul unui final — *Presto* — alungit prin semne de repetiții și care constituie o demnă încheiere simfonică a lucrării.

Ultimul autor pe care-l vom menționa în această grupă este Karl Adolph Kuntzen (1720—1781), pianist, organist și compozitor în toate genurile. O simfonie a sa în *re* minor pentru două oboaie și coarde, dată la iveală prin anul 1750, este defectivă : cuprinde doar două mișcări.

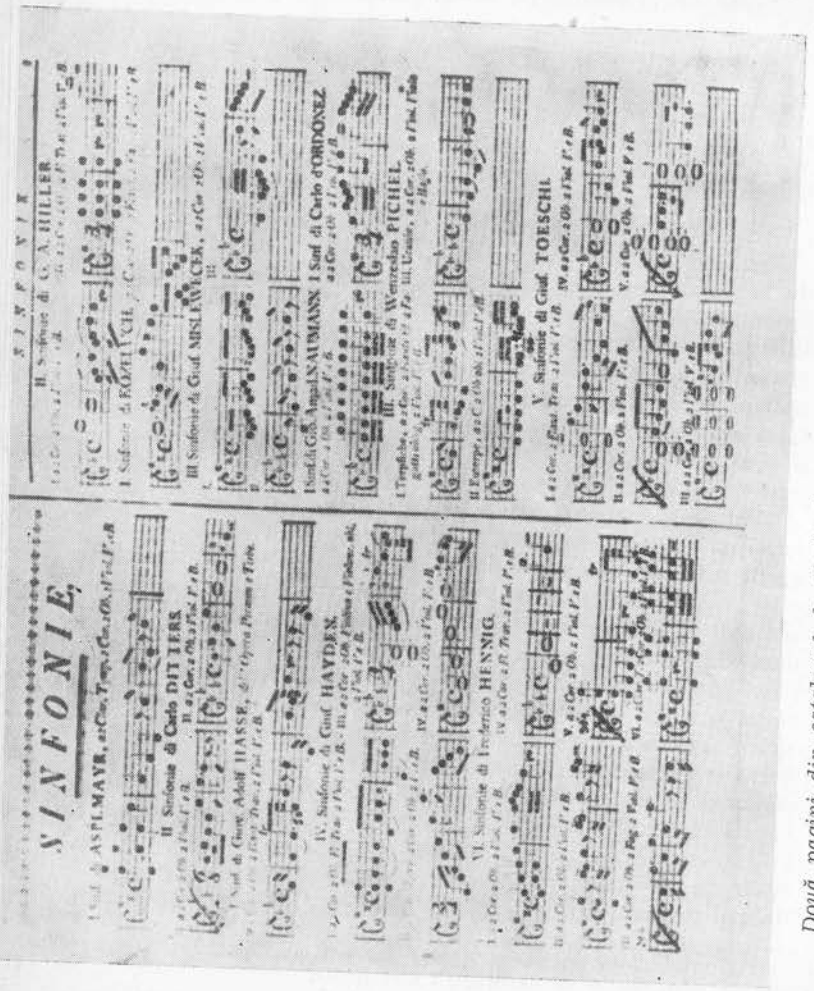
Prima este o construcție în stil polifonic,

iar cealaltă — *Andante* — are aspectul unui dans, cînd apăsat, viguros, cînd fin, unduitor.

★

Școala simfonică pariziană, întemeiată de Gossec, școala de la Berlin, de care este legat numele lui Carl Philipp Emanuel Bach, școala londoneză, reprezentată de Johann Christian Bach, prima școală vieneză și austriacă, cu Wagenseil, Michael Haydn și Leopold Mozart, preclasicii italieni tîrzii ca Sammartini și Vivaldi polarizau, la jumătatea secolului XVIII, dezvoltarea simfoniei, dar nici una dintre aceste școli nu putea rivaliza cu școala simfonică ivită în orășelul german Mannheim.

Perioada de transformări de la mijlocul veacului XVIII va sfîrși printr-o afirmare absolută a simfoniei pe meleagurile austriece și germane. Imitînd la început arta italienilor, muzicienii de dincolo de Alpi au transformat-o substanțial, dîndu-i noi înțelesuri și sensuri. Antonio Lotti, unul din maeștrii școlii venețiene, scria : *„Miei compatrioti sono genii e non compositori ; ma la vera composizione si trova in Germania“* [1]. E adevărat că diverși muzicieni germani proslăveau cantabilitatea, proprie muzicii italiene. (Telemann : «cine cîntă la instrument trebuie să cunoască și canto». Mattheson : „Orice piesă ați scrie, fie vocală, fie instrumentală, trebuie să fie cantabilă“.) Dar arta muzicală nu se mai putea mulțumi cu melodismul, oricît de genială ar fi apărut inspirația spontană a unor italieni proeminenți.

[1] „Compatrioții mei sînt genii, dar nu compozitori ; adevărata compoziție se găsește în Germania“.



Două pagini din catalogul de simfonii scoase de Editura Breitkopt în 1769

Cultura simfonică — compoziție, viață de concert, tipărituri — ajunsese în floare prin mijlocul veacului XVIII. Ea căpătase o asemenea dezvoltare în Germania, încît în catalogul unei edituri din Leipzig, care publică și astăzi — Breitkopf — se putea constata în 1769 existența a 50 de autori, fiecare cu circa 5—6 simfonii. Deci, vreo 250 de simfonii, într-o singură casă de editură ; este o cifră semnificativă. Cam în același timp, patria lui Gossec se putea mîndri nu numai cu repertoriul din ce în ce mai bogat al concertelor pariziene, unde, alături de compoziții autohtone, se făceau auzite lucrări de Sammartini, Vivaldi, Telemann, Stamic etc., dar și cu tipărirea unora dintre ele (primele editări ale simfoniștilor din Mannheim — Richter, Stamic, Cannabich, Holzbauer).

Dacă arhitectonica lui Bach are uneori un aspect riguros, elaborat obiectiv — deși autorul *Artei fugii* rămîne de fapt, așa cum îl caracterizează Albert Schweitzer, «muzicianul-poet» — în creația instrumentală și orchestrală a celor mai mulți autori din mijlocul veacului XVIII, elementul subiectiv cîștigă în prezență. Fără să mai fie exaltată, cantabilitatea, proprie operei, își păstrează locul cuvenit, de bună seamă, mai ales în părțile lente ale lucrărilor instrumentale și orchestrale ; dansul provenit din suită, de asemenea ; menuetele și sprințarele finaluri ale atîtor sonate și simfonii o atestă. În ultimele mișcări năvălește însă deseori comicul, umorul, stilul buf, în timp ce prima parte a sonatelor și simfoniilor trebuia să imprime întregii compoziții pecetea unei organizări în care inspirația și spontaneitatea sînt supuse unei gîndiri, unei logici muzicale exprimate din ce în ce mai nuanțat, cu mijloacele specifice artei sunetelor

Acolo unde se manifesta, grija pentru nuanțare devenise în centrul secolului XVIII o marcă de superioritate artistică, consemnată foarte elogios în unele documente

ale timpului, după cum caracterul brut al unor execuţii atrăgea critici din ce în ce mai vehemente. Şcoala instrumentală de la Berlin, scria Burney „...nu foloseşte mai de loc *forte* şi *piano*. Fiecare executant nu face decît să se întreacă cu vecinul său în a cînta mai tare, ... nici o nuanţă". „Cîntatul învăţăceilor este în genere dur şi grosolan" la Leipzig, iar la Salzburg — continua Burney — ansamblul prinţului arhiepiscop „...se remarcă mai cu seamă prin lipsa lui de omogenitate şi prin cîntatul zgomotos" [1].

Nu acelaşi lucru se putea spune despre orchestra din Mannheim, oraş situat în sud-vestul Germaniei, pe la jumătatea drumului între Darmstadt şi Karlsruhe, la confluenţa dintre Rin şi Neckar.

Întemeiat la începutul secolului XVII, el a cunoscut în decursul vremurilor multe distrugeri provocate de incendii şi războaie. Bogăţiile naturale ale regiunii, industria manufacturieră, comerţul (tutunul acelor locuri era cunoscut şi apreciat pînă în America de Nord şi Australia) l-au făcut însă să reînvie şi să ajungă chiar la mare înflorire.

La un moment dat, oraşul Mannheim se putea făli cu colecţii de pictură cuprinzînd tablouri de Rembrandt, Rubens, Cranach şi de alte celebrităţi, cu podoabe arhitectonice, locuri şi însemnate evenimente artistice. Dintre acestea se pot menţiona astăzi casa unde a locuit Schiller şi teatrul în care s-au prezentat în premieră piesele sale *Hoţii, Fiesco* şi *Intrigă şi iubire*.

Operele montate, mai ales cu cîntăreţi italieni, la Teatrul din Mannheim, edificiu impunător şi încăpător, se remarcau printr-un fast care — ne încredinţează Romain Rolland — întrecea chiar Parisul şi Londra.

[1] Cf. Romain Rolland — *Voyage musical au pays du Passé*, pag. 208—209.

Din orchestră făceau parte instrumentişti de mare prestigiu, aduşi din patria operei şi a maeştrilor viorii, ca Nardini şi Lotti. Dar Mannheimul avea să-şi cucerească gloria datorită muzicienilor angajaţi la curtea prinţului Karl Theodor (între anii 1743—1778), care alcătuiau acolo o grupare, o şcoală de mare importanţă în evoluţia tehnicii de interpretare şi a simfoniei ca gen de creaţie.

Orchestra din Mannheim cuprindea, la un moment dat, 20 de viori, 3 viole, 4 violoncele, 2 contrabasuri şi cîte 2 flaute, oboaie, fagoturi, trompete, timpane şi 4 corni, pentru ca, în 1777, cînd Mozart a poposit în acel oraş, să numere — după cum scria el : „...pe fiecare parte cîte 10 viori sau 11 viori, 4 viole, 4 violoncele, 4 contrabasuri, 2 flaute, 2 oboaie, 2 clarinete, 4 fagoturi, 2 corni, trompete şi tobe". Era—ca şi orchestra Operei din Viena—cea mai mare formaţie instrumentală statornică a vremii. Cîntatul ei cunoştea o suplete cu totul aparte ; coardele foloseau o tehnică de arcuş modernă, unii dintre suflători erau adevăraţi virtuozi, iar întregul ansamblu era animat de o exemplară disciplină. S-a spus despre orchestra din Mannheim, alcătuită din instrumentişti de elită, că era o... «armată de generali». Burney scria, în 1772, că acolo „...s-a născut *crescendo* şi *diminuendo* ; iar *piano*, folosit mai înainte în general ca ecou, cu care era de obicei sinonim, cît şi *forte* au devenit culori muzicale, ce aveau umbrele lor, tot aşa precum au roşul şi albastrul în pictură". Într-o perioadă ceva mai tîrzie, felul de a suna al orchestrei din Mannheim era descris după cum urmează ; „*Fortele* lor este ca un tunet, *crescendo*, ca o cascadă ; *diminuendo* seamănă cu licărirea îndepărtată a unui fluviu limpede, iar *piano* este ca respiraţia blîndă a unui început de primăvară".

Că la Mannheim s-ar fi născut *crescendo* şi *diminuendo*, avem îndoieli, ţinînd seamă de existenţa unor

lucrări programatice cum este concertul *La tempesta di mare, op. 8,* de Vivaldi, sau muzica pentru *Tempest* (Furtuna) de Leckie, care, încă în anul 1774 menţiona printre portative : „Treptat mai tare", „Treptat mai încet şi mai rar". Nu se poate deci să fi apărut atît de tîrziu practica gradării nuanţelor, chiar dacă genul *concerto grosso* o excludea în favoarea acelei «dinamici în terase» a stilului baroc. Pe de altă parte se crede că Jan Stamic, decanul Şcolii de la Mannheim, ar fi fost stimulat în folosirea gradaţiilor dinamice de audierea muzicii lui Jommelli, a cărui operă *Artaxerxe* fusese prezentată în acel oraş în anul 1751. În orice caz, uzitarea măiestrită a creşterilor şi descreşterilor sonore devine o caracteristică a orchestrei de la Mannheim, se încetăţeneşte ca o modalitate expresivă plină de efecte şi va influenţa însăşi creaţia muzicală.

Să nu limităm însă aportul Şcolii de la Mannheim la cultivarea amănuntului, la meticulozitatea de ceasornic a interpretărilor, ci să extindem investigaţiile asupra figurilor reprezentative de compozitori şi asupra cîtorva din lucrările pe care aceştia ni le-au dăruit.

Orchestra din Mannheim s-a dezvoltat în condiţii mai prielnice decît alte formaţii de acest fel. Ea a reunit un mănunchi de muzicieni care au avut posibilitatea să experimenteze în condiţii favorabile noul în mijloacele de expresie, pe care îl cerea muzicii acea epocă frămîntată. După cum am arătat, înflorirea simfoniei constituie una dintre cele mai mari cuceriri ale artei sunetelor din acel timp. La Mannheim, mai mult decît în alte centre muzicale ale Europei — asupra cărora ne-am oprit — s-a cristalizat acel «nou» care constituie premisele clasicismului.

Am fi nedreptăţit însă alte oraşe din Europa, dacă am fi trecut cu vederea aportul lor în această direcţie sau l-am fi subordonat celui mannheimez. Dezvoltarea simfoniei constituie un fenomen general în centrul şi apusul Europei cu adînci rădăcini şi rezonanţe sociale.

Faptul că în oraşul german s-au obţinut rezultate mai răsunătoare a determinat o extindere a înţelesului pe care îl atribuim noţiunii «Şcoala de la Mannheim» : ea nu indică numai un centru muzical, ci concretizează o întreagă perioadă şi o dezvoltare pe o arie foarte întinsă. Influenţa Şcolii de la Mannheim a fost puternică. Acest centru a atras numeroşi muzicieni din diferite colţuri ale Europei, îndeosebi din Cehia, iar unii dintre ei s-au stabilit în acest oraş, contribuind, prin calităţile şi străduinţele lor, la strălucirea acestei şcoli.

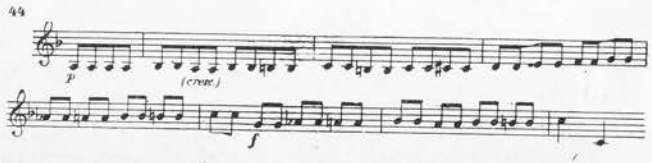
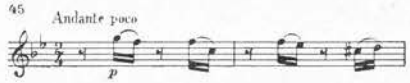
Dintre muzicienii care au activat la Mannheim, cel mai vîrstnic a fost František Xaver Richter (1709—

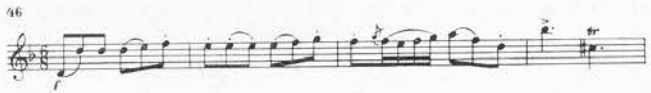
František Xaver Richter dirijînd cu sulul de hîrtie, aşa cum se obişnuia în veacul XVIII

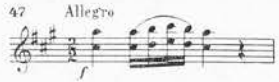
1789), violonist, cîntăreț, teoretician și valoros compozitor, originar din Moravia. A scris vreo 60 de simfonii, cvartete, triouri etc. precum și un *Tratat de armonie și compoziție*, pe care Kalkbrenner, celebrul pianist din prima jumătate a secolului trecut, l-a tradus în limba franceză. De numele lui Richter se leagă și începuturile orchestrei de la Mannheim.

Simfoniile sale sînt destinate de obicei formației de coarde cu *cembalo ;* numai unele — cum sînt cele în *re* minor sau în *fa* minor — înglobează cîte două oboaie și doi corni. Sînt alcătuite în cele mai multe cazuri din trei mișcări : un *allegro,* îndeobște clădit pe două teme, o parte lentă melodioasă, urmată uneori de un final în stil imitativ, *fugato* (ceea ce dovedește încă filiația procedeelor polifonice de care simfonia se îndepărta).

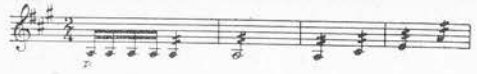
Simfonia în re minor de Richter, pe care am menționat-o, este un triptic : *Allegro con spirito, Andante poco, Allegro molto.* Cercetînd partitura, descoperim o tematică și o construcție matură, începînd chiar cu prima idee și secțiune a părții întîi,

precum și caracteristicile de stil, de execuție, specifice Școlii din Mannheim — chiar dacă ele nu au fost indicate de autor, ci de editor, în paranteze — cum este cazul în acest moment din prima parte, mergînd de la *piano* la *forte :*

Mișcarea mediană, cu formule ritmico-melodice suspinînde,

renunță la suflători. În schimb solicită registrul grav al coardelor deopotrivă cu cel al viorilor.

Finalul are o fizionomie de dans,

dar, firește, nu este un dans de suită, ci o parte de simfonie, elaborată de un maestru al compoziției.

Violonistul și compozitorul ceh Antonin Fils (1730—1760) a activat și el la Mannheim. I se datoresc 41 de simfonii, din care un ciclu de șase [1] au fost tipărite la Paris. Prima din ele, în *la* major, are patru părți : un *Allegro,* deschis de un motiv avîntat,

un *Andante,* care folosește instrumentele cu coarde, un *menuet,* ale cărui impulsuri îl prevestesc parcă pe Haydn, și un *Allegro* final.

[1] *Six symphonies, à quatre parties obligées, avec cors de chasse ad libitum, composées par Mr. Filtz...* (Șase simfonii pentru patru partide obligate, cu corni de vînătoare *ad libitum,* compuse de Dl. Filtz...).

48

pilduitor pentru efectele de gradație în care se specializaseră cei din Mannheim.

Este interesant de observat, la acest autor timpuriu, factura armonică a tematicii, evidentă în extrasul de mai sus ca și în finalul *Simfoniei nr. 3, în si bemol major :*

49 Presto

în partea întîi a *Simfoniei nr. 5, în re major*

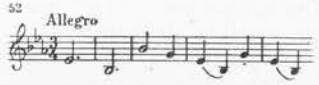
50 Allegro

sau în partea a doua a aceleiași simfonii,

51 Andante

în partea întîi

52 Allegro



ori ultima

53 Presto

din *Simfonia nr. 6, în mi bemol major.*

Muzicologul Günther Kraft atrage atenția [1] asupra ritmurilor dansante — de vals, și sincopate din creația simfonică a lui Fils, ceea ce vădește caracterul ei popular și accesibil.

(Simfonia nr. 2, în sol minor, de Fils, a fost imprimată pe disc *Supraphon* de Orchestra de cameră fără dirijor, din Praga.)

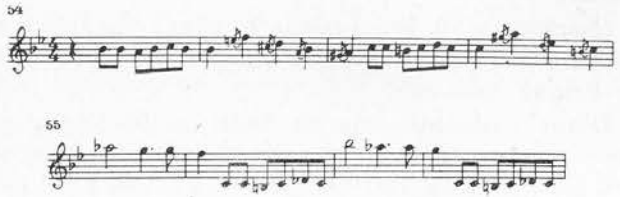
Dintre simfoniștii care au lucrat la Mannheim mai consemnăm pe : Ignaz Holzbauer (ceh prin origine, a trăit între 1711—1783, scriind vreo 65 de simfonii), Giuseppe Toeschi (de origine italiană, 1722—1788, a scris cîteva zeci de simfonii), Frantz Beck (s-a născut la Mannheim, dar a trăit multă vreme în Franța) ; apoi pe : Ernst Eichner, Johann Schobert, Ignaz Fränzl, Franz Danzi și Cannabich.

În calitate de concertmaestru și dirijor, Christian Cannabich (1731—1798) a repurtat strălucite succese cu formația din Mannheim. Mozart îl considera cel mai bun șef de orchestră al vremii. (Cannabich a ocupat un timp și funcția de dirijor la trupa de operă italiană de la München.) A scris 85 de simfonii, simfonii concertante, balete etc.

În fruntea grupului de lucrări cu op. 3 de Cannabich, se menționează că e vorba de șase sonate făcute în așa fel încît să fie cîntate „...fie în trio, fie cu toată orches-

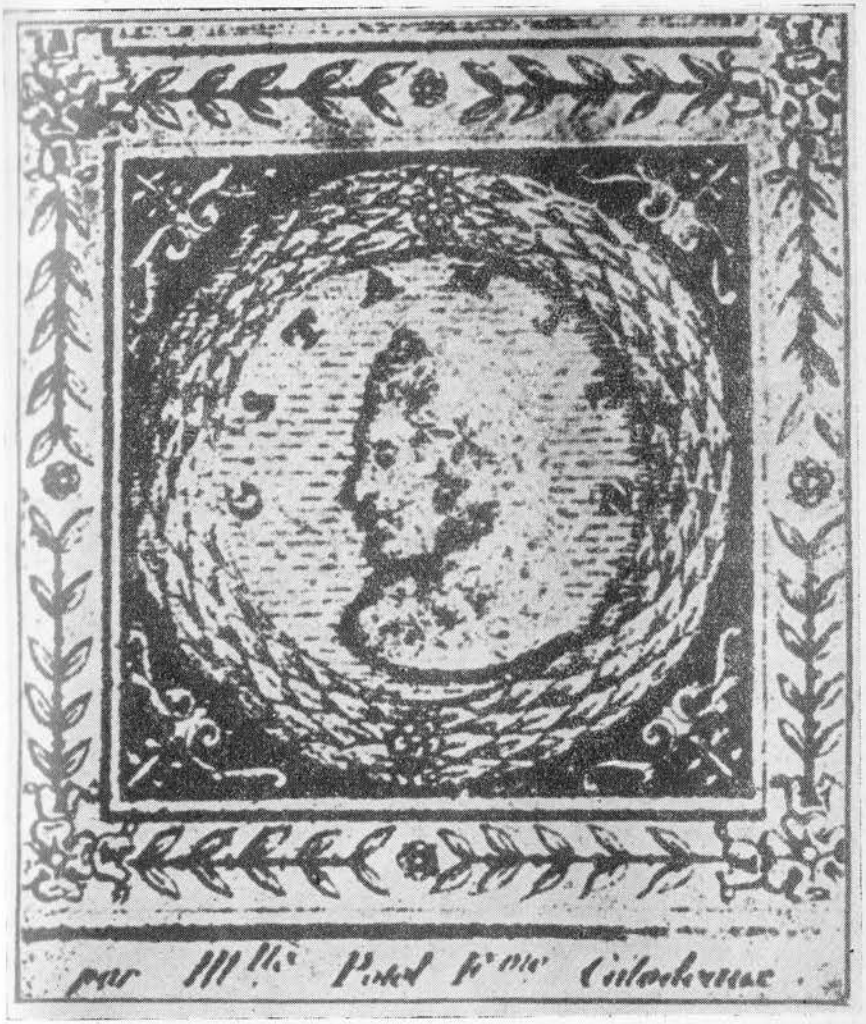
[1] A se vedea Karl Schönewolf, *Op. cit.*, pag. 147.

tra". Era răspîndit obiceiul (e vorba mai ales de triourile și cvartetele lui Stamic, Toeschi) ca lucrări de cameră de felul acestora, executate «în plină orchestră», să devină, prin amplificarea știmelor și pupitrelor, simfonii.

Analiza unor lucrări de Cannabich, cum este luminoasa *Simfonie în si bemol major* (în care suflătorii sînt reduși numai la clarinete și fagoturi), ne demonstrează faptul că bitematismul era deja încetățenit. Reproducem temele principale din partea I a *Simfoniei în si bemol major* de Cannabich :

În modul de expunere a temei inițiale găsim — lucru interesant — o anticipare a procedeului reluării motivului pe o treaptă superioară primei lui înfățișări, așa cum se va întîmpla și în *Simfonia I* de Beethoven.

Cannabich nu a fost decît un continuator, elevul și tovarășul de crez artistic al celebrului Jan Václav Stamic (1717—1757). Compozitor, violonist, cîntăreț la *viola d'amore*, violoncelist, contrabasist, șef de formație, acesta face parte, ca și Benda, dintr-o întreagă familie de muzicanți slavi [1]. Figură centrală nu numai a Școlii de la

[1] Martin Stamic, bunicul lui Jan Václav, venise în Boemia din Croația ; Antonín Stamic (1687—1765), fiul său și tatăl lui Jan a fost organist la Havlickuv Brod. Mai menționăm pe Thadeu (1721—1768), Karel (născut la Mannheim în 1745 și mort la Jena, în 1801) și un alt Antonín (născut în 1750 tot în orașul simfoniei și decedat, pare-se, la Paris, în anul 1820).

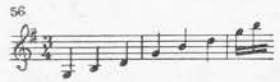


Jan Václav Stamic

Mannheim, dar și a simfoniei din centrul veacului, Jan Stamic a impus în fața tuturor calitățile orchestrei din orășelul german (unde se stabilește după 1741) prin bogăția și rafinamentul dinamicii, identitatea trăsăturilor de arcuș, precizia și virtuozitatea de ansamblu, omogenitatea și știința frazării.

În 1754, lui Jan Stamic i se publică la Paris un grup de *Șase sonate în trei părți concertante,* — este o dovadă că muzica orchestrală nu-și găsise încă firea proprie. Aceste lucrări sînt urmate de vreo 70 de simfonii ; unele au patru părți, între care și menuet, altele cuprind doar trei părți. Dar Jan dă în cele din urmă simfoniei o construcție definitivă în patru capitole, în care forma de sonată reprezintă un tipar stabil.

Dintre simfoniile acestui Stamic, mai des auzită se face una în *la* major — *Simfonia primăvăratică.* Are patru părți : *Allegro,* în formă de sonată, creează pe alocuri o atmosferă solemnă, *Andantele* este ca o serenadă, iar *menuetul* păstrează ecourile cornilor de vînătoare, în timp ce finalul se desfășoară sprinten și spiritual.

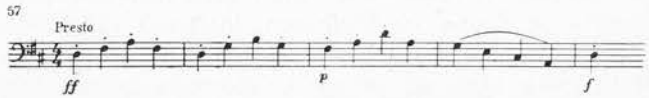
Jan Stamic a depășit barocul tîrziu în favoarea stilului galant, lejer, ce-și concentrează atenția spre meticulozitatea de filigran ; dar el urmărește pe alocuri și puternice efecte simfonice, de masă orchestrală. Tematica sa și, în general, cea a mannheimezilor se îmbogățește cu formule melodice, intonații și ritmuri noi, unele sărite, șchioape, hazlii, altele mlădioase, suspinînde ; apar așanumitele «teme-rachetă»

care înaripează *allegro*-urile.

Charles Burney

„Stamic — scria Burney — a fost cel dintîi care a îndrăznit să încalce limitele obișnuitelor uverturi de operă, care nu foloseau în teatru decît pentru a atrage atenția și pentru a impune liniștea. Acest om, plin de foc și de geniu, a creat stilul simfoniei moderne, grație marilor efecte de umbră și lumină cu care a îmbogățit-o. Atunci s-au încercat toate diversele efecte pe care le putea produce îmbinarea timbrurilor și a sunetelor."

Să ne ocupăm acum puțin de prima parte a *Simfoniei op. 5, nr. 2, în re major,* de Stamic.

Este un *Presto* care folosește în orchestră două flaute, două oboaie, două clarinete, două fagoturi, alături de coarde și de clavecin. Mișcarea constituie o formă de sonată destul de clar construită.

La început, un unison din care se desprinde o figurație, stabilind tonalitatea — *re* — și modul — *major.* Caracterul «armonic» al temei inițiale, voioase, pline de bucurie, este evident, începînd mai ales din măsura 9 :

Cîteva motive ce întregesc primul element melodic şi o modulaţie spre dominantă preced expunerea temei secundare la viori, în sexte şi terţe :

Scurta dezvoltare care urmează se deschide pe dominantă cu tema iniţială ; ea răsună în registrul grav (la violoncele, contrabasuri şi fagoturi). Un joc dialogat în *staccato,* sugerînd stilul clavecinişti1or, pregăteşte ivirea pe nesimţite a celei de-a treia secţiuni a formei — reexpoziţia. Vom auzi acum şi tema secundară, însă de astă dată adusă în tonalitatea de bază — *re* major — a mişcării, care se încheie pe o scurtă *coda,* reeditînd elementele de la început.

Interesantă. mai ales din punctul de vedere al dinamicii (găsim în aceste pagini nu numai contraste puternice sau apropiate — *f-p ; p-pp* — ci şi acele caracteristice fluide sonore : *p-cresc. - più forte - ff* — prin care mannheimezii au făcut «şcoală de interpretare»), simfonia lui Jan Stamic se poate asemăna, sub raportul bogăţiei conţinutului şi al formei evoluate, cu cea în *mi bemol* major, de fiul său Karel (1746—1801).

Despre simfoniile lui J. Stamic, Romain Rolland scria [1] că nu sînt mai puţin frumoase, mai puţin bogate, mai puţin suculente, decît acelea ale unui Haydn sau Mozart, pe care uneori chiar le întrec în spontaneitate.

Admiţînd că... le întrec chiar, înseamnă că-l putem compara pe Stamic cu Beethoven, înseamnă că simfonia

[1] *Op. cit.,* pag. 89.

menţionată, poate fi numită o *Eroică* a mijlocului veacului XVIII, în care-şi găsesc ecou neliniştile şi aspiraţiile unei întregi epoci. Făcînd cunoştinţă cu lucrarea, pătrunzînd în natura ei emoţională, ne vom convinge că elogiul calităţilor ei nu trebuie să fie drămuit.

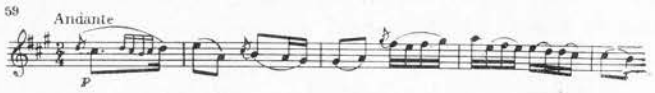
În prima parte [1] a lucrării — *Allegro con spirito* — răsună cîteodată chemări patetice. Orchestra îşi concentrează uneori forţa în unisonul compact, imperativ. Cu adevărat impresionantă, de neuitat, este însă mişcarea lentă — *Andante.* Dacă ar fi s-o comparăm cu vreo pagină similară, am raporta-o temei cu variaţiuni din *Simfonia cu tremolo de timpan* de Haydn şi am asemăna-o cu celebrul *Marş funebru* din *Eroica.* Însăşi tradiţionalul menuet are o notă aparte, care se distinge prin sobrietate şi concentrare emoţională. Începînd impetuos, fremătător, ca uvertura *Fidelio,* finalul [2] este remarcabil prin soliditatea organizării lui. Aceste pagini exprimă o voinţă, o personalitate creatoare puternică, stăpînă pe lumea sonoră.

Karel Stamic a scris şi o *Simfonie în re major,* cu subtitlul *La chasse (Lovencka — Vînătoarea),* care pune în joc o garnitură sonoră alcătuită din cîte două oboaie, corni, trompete, timpane şi coarde. Dintre suflători, *Andantele* reţine numai cornii, iar violele cîntă divizate în două grupe în partea întîi şi în ultima.

Simfonia se deschide cu o introducere — *Grave* — urmată de un *Allegro* dezvoltat. Mişcarea lentă variază

[1] Unele simfonii ale lui Karel Stamic conţin introduceri lente.

[2] Este demn să reţinem faptul că Stamic întrerupe un *Presto* final cu un episod ce evocă partea a doua a simfoniei, aşa cum va proceda Haydn în cea de-a opta *„Londoneză"*, între reexpoziţia şi *coda* din partea întîi, reluînd elemente din introducerea lucrării.

— ba în major, ba în minor — o idee melodică expusă de primele violine :

Finalul — *Presto* — are şi el o secţiune introductivă într-un tempo *Allegro moderato* cu semnale ce justifică subtitlul lucrării.

De un interes aparte sînt, în ultimul capitol al ciclului, episoadele descoperite ale oboaielor şi cornilor, asemănătoare unor mici fanfare.

Istoria simfoniei inserează la perioada de mijloc a veacului lui Haydn şi Mozart un lung şir de autori şi lucrări. Unele compoziţii constituie pur şi simplu documente istoriografice, altele — autentice valori artistice ; dar cele mai izbutite abia pot fi comparate cu simfoniile celor de la Mannheim.

Şcoala de la Mannheim este aceea care a făcut din muzica simfonică o formă de cultură superioară, iar din simfonie, cea mai înaltă manifestare a artei sunetelor pe care Haydn şi Mozart au dus-o la perfecţiunea clasică.

Simfoniile de Haydn

„...Cu «tatăl simfoniei» se va întîmpla ce s-a întîmplat cu Mozart acum cincizeci de ani. Una din revelaţiile ce vor ieşi din haosul de astăzi va fi redescoperirea lui Haydn, consfinţirea meritată a geniului său, nedreptăţit atîta vreme".

Pablo Casals

Am văzut că primul cvartet al lui Haydn datează din 1755. Compozitorul avea pe atunci vîrsta de 23 de ani. Înzestrarea muzicală naturală şi o oarecare rutină căpătată pînă atunci îi îngăduiau să umple portative fără prea multă caznă „...cu ardoare tinerească", după cum afirma Haydn în biografia sa, referindu-se la o *Missa brevis*, ce deţine primul loc în lista generală a lucrărilor sale. „Pînă cînd am avut marea şansă de a descoperi bazele adevărate ale compoziţiei, de la vestitul Porpora, care se afla în acea perioadă la Viena, scriam cu uşurinţă, dar nu foarte corect." [1]

[1] Pentru citarea spuselor autentice ale marelui compozitor, am recurs cu predilecţie la o sursă autohtonă, mai la îndemînă : succintul, dar valorosul volum *Haydn* de Iuliu C. Spiru, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1959.

Autor de opere şi maestru de cînt, napolitanul Nicola Porpora (1686—1767) era foarte apreciat în Austria. Prin mijlocirea lui, Haydn avea să facă cunoştinţa unor oameni de seamă cum era simfonistul Wagenseil, compozitor al Curţii imperiale, şi Fürnberg, protector şi pasionat al artelor, practician al muzicii.

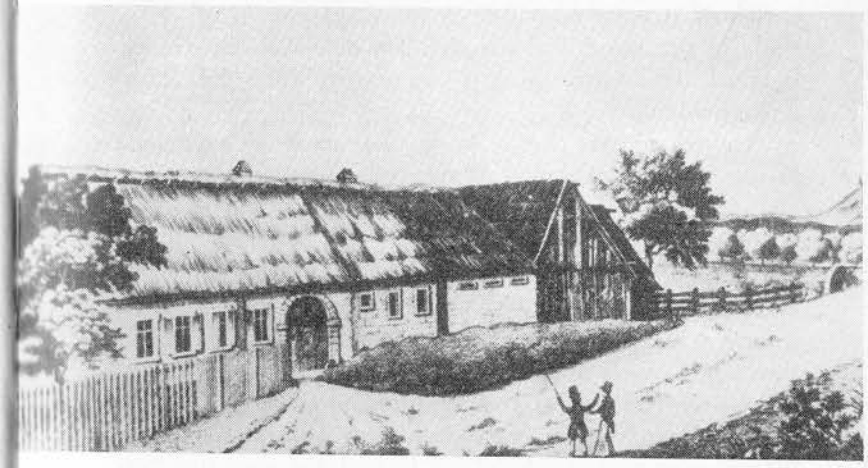
La îndemnul acestuia din urmă se pare că Haydn a compus primele *Cvartete : op. 1* şi *op. 2* — o duzină — atribuite perioadei de la sfîrşitul anului 1755 şi începutul lui 1756. Unul dintre ele — al cincilea din prima serie *(op. 1, nr. 5)* — reprezintă de fapt reducţia unei simfonii concepute pentru coarde, două oboaie şi doi corni (un nou exemplu de nediferenţiere, de întrepătrundere a acestor două genuri, de data aceasta în sens invers faţă de cele semnalate înainte, care constau în amplificarea unor lucrări de muzică de cameră).

Scrisă, pare-se, în palatul Lukaveč, de lîngă Plzeň, cea dintîi simfonie [1] haydniană datează din anul morţii

[1] „Ce încurcătură cu numerotarea simfoniilor ! Nu mai ştii care a cîta este !"... cam în felul acesta se plîng uneori chiar profesioniştii în faţa operelor unor autori ca Haydn, Schubert sau Dvořák, ale căror lucrări au cunoscut mai multe catalogări. În cazul creaţiei «părintelui simfoniei» se ţine seama ba de numerotarea lui Eusebie Mandicevschi (muzicolog şi compozitor romîn de mare prestigiu, care a trăit multă vreme la Viena, unde a fost profesor la conservator), ba de vechea, ba de noua ediţie Breitkopf & Härtel. În legătură cu *Simfoniile „Londoneze"* se fac referiri cînd la numerotarea generală a simfoniilor (de la 1 la 104), cînd la numerotarea ultimelor, în cadrul acestui ciclu (de la 1 la 12).

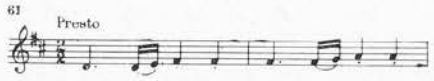
Simfoniile „Londoneze", scoase de Editura muzicală de Stat din Moscova, în 1959, sînt orînduite astfel : nr. 97, 93, 94, *98, 95, 96* — vol. I şi : *nr. 104, 103, 102, 99, 101, 100* — vol. II.

În cele ce urmează ne vom referi întotdeauna la catalogarea generală *(nr. 1—104)*, adoptată de editura Breitkopf & Härtel din Leipzig.



Casa natală a lui Joseph Haydn la Rohrau

lui Händel — 1759 — cînd tînărul muzician era angajat la curtea prinţului Morzin. Lucrarea, avînd tonalitatea *re* major, este alcătuită din trei părţi *(Presto, Andante, Finale — Presto)*. În afară de coarde, foloseşte două oboaie şi doi corni. Această formaţie restrînsă poate fi întîlnită în *35* [1] din cele 104 simfonii, începînd cu *nr. 1* şi sfîrşind cu *nr. 65* — presupusă a fi fost realizată în 1778.

După *Presto* iniţial,

[1] *Nr. 1, 3—5, 10—12, 14, 15, 18, 19, 21, 23, 26, 28, 29, 33—37, 40, 42—44, 46, 47, 49—52, 58, 59, 64, 65.*

suflătorii (trataţi destul de rudimentar) sînt lăsaţi la o parte în timpul desfăşurării părţii lente, în care, în schimb, o ştimă de *cembalo* susţine sonoritatea, încă deficitară, a ansamblului.

La cea dintîi audiţie a primei simfonii haydniene asista Anton Esterházy. Prinţul acesta orgolios, care ţinea cu tot dinadinsul să rivalizeze în lux şi strălucire chiar şi cu casa domnitoare din Viena, ceru contelui Morzin să i-l cedeze pur şi simplu pe Haydn, care deveni astfel slujbaşul familiei Esterházy pentru trei decenii.

După o simfonie (*nr. 2,* în *do* major), datînd, probabil, din 1760, anul următor [1], cînd copilul precoce Mozart făcea primele încercări componistice, înscrie pe lista creaţiei lui Haydn şase lucrări de acelaşi gen (*nr. 3,* în *sol* major — în care se întîlneşte o orchestraţie ceva mai elaborată — *nr. 4,* în *re* major, *nr. 5,* în *la* major — în a cărei parte lentă suflătorii îşi găsesc o întrebuinţare apreciabilă — *nr. 6,* în *re* major, *nr. 7,* în *do* major, *nr. 8,* în *sol* major). Din acest grup, ultimele au titluri adăugate, respectiv : *„Le matin" (Dimineaţa), „Le midi" (Amiaza)* şi *„Le soir"* [2] *(Seara) — „La tempesta" (Furtuna).*

Toate vădesc influenţa operei (în cea de-a doua se fac prezente recitativul şi aria), gen mult mai răspîndit pe atunci decît simfonia.

[1] Datele indicate nu pot fi luate întotdeauna ca foarte precise. Decît să înscriem în dreptul unei simfonii... „în jurul anului"... sau... „înainte de anul...", ori un semn de întrebare, am preferat să dăm totuşi anii foarte probabili, fără aceste precizări,demne de cele mai minuţioase volume istoriografice. De altfel, atunci cînd a întocmit un catalog al operelor lui, însuşi Haydn era nesigur de datele unor creaţii ale sale, mai ales din tinereţe.

[2] Denumirile în limba franceză aparţin compozitorului.

Afirmam că moştenirea creatoare a lui Haydn deţine recordul pe întreaga istorie a muzicii în ceea ce priveşte titlurile programatice [1]. Într-adevăr, aproape o treime din seria simfoniilor au astfel de titluri, a căror proveniență a rămas de multe ori învăluită de mister.

Asemenea lui Beethoven, Haydn era foarte zgîrcit în explicaţii asupra sensului lucrărilor sale care conţin, cîteodată, o simplă aluzie sugestivă sau chiar o caracteristică onomatopeică, o savuroasă intenţie umoristică, un moment care o particularizează, un amănunt de ordin biografic ş.a.m.d.

În funcţia pe care o îndeplinea la curtea prinţului Esterházy, Haydn trebuia să facă faţă obligaţiilor multiple ca maestru de capelă şi compozitor. I se cereau lucrări de cele mai felurite genuri, destinate să susţină serbările şi festivităţile ce se ţineau lanţ, slujbele religioase etc. Asemenea multor truditori mărunţi, rămaşi necunoscuţi, Haydn a depus o activitate prodigioasă pentru a face faţă tuturor comenzilor ; cea mai mare parte a producţiei lor a fost îngropată, dar lucrările lui Haydn vieţuiesc şi astăzi, deoarece nu reprezintă creaţia unui meşteşugar, ci a unui geniu.

Ecou puternic al simţămintelor general-umane, al aspiraţiilor poporului din rîndurile căruia a ieşit compozitorul şi căruia i-a păstrat toată viaţa un profund ataşament, ele s-au înbibat de seva viguroasă a muzicii poporului, care a pătruns în muzica de agrement cultă, comandată, dîndu-i un nou conţinut.

[1] „Un număr (de ordine — n.n.) nu spune nimic ; un titlu, ca de pildă «Naufragiul», «Nunta» etc., călăuzeşte cît de cît imaginaţia auditoriului..." (Stendhal — ***Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase,*** Paris, 1914, pag. 85).

Este drept că Haydn era stimulat în creaţie de anumite imagini şi idei, dar nu se poate spune că a fost un temperament vizual-reprezentativ. Aceste imagini şi idei constituiau, de cele mai multe ori, un material exterior, un simplu impuls, o sugestie pentru compoziţia muzicală. O excepţie surprinzătoare ar putea constitui «programul» unei simfonii, relatat de publicistul italian Giuseppe Carpani, care ne încredinţează că i-a fost împărtăşit de compozitor. E vorba de o lucrare ce reda peripeţiile călătoriei peste mări şi ţări a unui bărbat — soţ şi tată — pornit spre limanuri necunoscute să caute binele său şi al celor apropiaţi lui. Simfonia înfăţişează la început plecarea... Corabia se desprinde de ţărm, în timp ce soţia, copiii şi prietenii călătorului îl urmăresc cu privirile, îndureraţi. Mînată de vînturi prielnice, nava ancorează în sfîrşit. O muzică de o veselie ciudată redă momentul cînd navigatorul se întoarce încărcat cu bogăţii din ţinutul în care ajunsese. Totul pare că se va termina cu bine, dar la înapoiere, corabia este ameninţată de o furtună năprazznică. În cele din urmă, nava cu încărcătura ajunge în portul de unde plecase, spre marea bucurie a tuturor. La sfîrşitul simfoniei — bună voie, fericire.

Carpani nu-şi amintea la ce lucrare se referea acest «program». El nu poate fi aplicat nici uneia din seria celor 104 simfonii ; dar n-ar fi exclus ca într-o zi să se descopere vreo compoziţie haydniană căreia să i se potrivească. Noutăţi din acestea se aud din cînd în cînd [1].

[1] De pildă, profesorul S. Bogatîriov, de la Conservatorul din Moscova, a valorificat de curînd o simfonie inedită de Ceaikovski, datînd din perioada ce separă anii naşterii ultimelor două simfonii, şi pe care marele compozitor rus o lăsase nedesăvîrşită.

Într-o emisiune din vara anului 1961, radio Budapesta anunţa că în America de Sud s-ar fi găsit o simfonie încă necunoscută care i-ar aparţine lui Haydn, iar editura vieneză „Universal" publica pentru prima oară, în anexa volumului *The Symphonies of Haydn* de H. C. Robbins Landon (sub forma unei partituri-supliment), o *Simfonie în si bemol major*, în trei părţi, pentru două oboaie, doi corni şi coarde.

★

Să urmărim acum şirul numeroaselor simfonii de Haydn, oprindu-ne la cele mai importante, la diverse aspecte caracteristice ale unora sau altora.

Simfonia nr. 6, în patru părţi, nu se remarcă numai prin faptul că deschide seria celor cu titluri ; ea este şi prima care conţine o introducere :

Introducerile haydniene vădesc rareori o legătură, o înrudire de ordin melodic, cu primele părţi propriu-zise. *Simfonia nr. 98, în si bemol major* (datînd din 1795), cunoscută sub numele de *Simfonia cu tremolo de timpan,* readuce unisonul solemn al violoncelelor şi contrabasurilor din primele măsuri într-un pasaj din *allegro*, care realizează trecerea la tema a doua a acestei mişcări. Ba mai mult, ecourile introducerii revin episodic în aceeaşi mişcare iniţială — *Adagio* — şi înainte de secţiunea terminală — *coda (Allegro con spirito)* a primei părţi din simfonie. Este o excepţie demnă de subliniat.

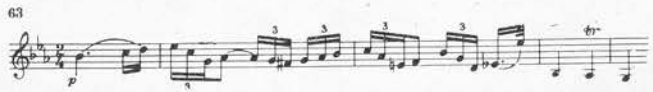
Nu prea des întîlnite, prologurile vor deveni obișnuite, începînd de prin anul 1786 [1].

O altă caracteristică a *Simfoniei nr. 6 („Le Matin")* este aceea că în ea apare pentru prima oară în orchestră un flaut [2]. În următoarea, *„Le Midi"*, în cinci părți — Haydn folosește pentru prima oară două flaute ; ca suflători mai găsim aici : două oboaie, un fagot și doi corni. Dar ceva și mai important : dacă în *Simfonia nr. 6* apăreau concertante o violină și un violoncel (părțile II, III, IV), în această lucrare două viori și un violoncel sînt concertante — au roluri proeminente. Faptul trebuie înțeles ca o reminiscență din muzica de operă (lucrarea cuprinde un *adagio-recitativo)* și din genul *concerto grosso* — principala formă de manifestare a muzicii orchestrale. Dintre simfoniile în care apar părți de solo mai menționăm : *nr. 8,* în *sol* major (două viori, un violoncel, un fagot, care cîntă alături de un ansamblu alcătuit din coarde, un flaut, două oboaie, un fagot și doi corni), *nr. 24* (cu solo de flaut în partea II și în trioul menuetului), *nr. 31.*

Ca să ne facem o idee asupra valorii artistice a celor mai izbutite simfonii timpurii ale lui Haydn, vom răsfoi acum partitura *Simfoniei nr. 11, în mi bemol major* (din ediția completă a operei compozitorului, publicată de „Breitkopf & Härtel"). Lucrarea este scrisă în anul 1763, pentru o formație de instrumente cu coarde, doi corni și

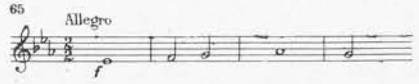
[1] Din totalul de 104 simfonii, au introduceri în mișcări lente mai bine de o treime. În ultimele 20, introducerile devin obișnuite ; numai trei din simfoniile de la *nr. 85 pînă la nr. 104* sînt lipsite de astfel de «uverturi». Cele mai multe din aceste introduceri se desfășoară în *Adagio* (marcat cîteodată cu un adaos de caracter : *maestoso, cantabile),* uneori *Largo (Largo maestoso)* și numai cîteodată *Grave (nr. 75)* sau *Sostenuto (nr. 103).*

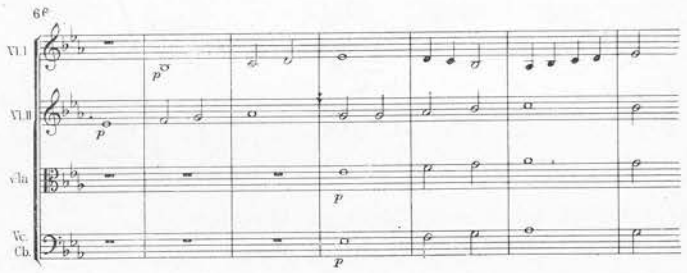
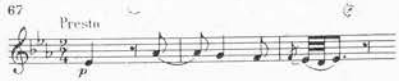
[2] *Flauto traverso* va fi menționat ca atare abia în *Simfonia nr. 41* (1770).

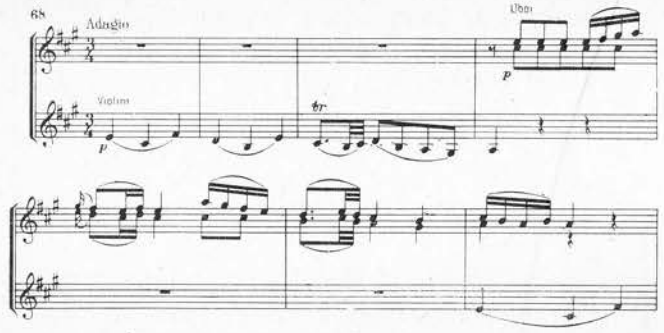
două oboaie. Începe cu o mişcare lentă, — *Adagio cantabile* (în ea oboaiele nu sînt folosite) — care nu este o simplă introducere, cum s-ar putea presupune, ci o piesă de dimensiuni, ce evoluează pe scheletul formei de sonată. Cinstea expunerii ideii muzicale iniţiale este rezervată acum viorilor secunde :

Melodia aceasta sinuoasă este de îndată preluată imitativ, ca în deschiderea unei fugi, de către viorile prime ; legătura cu trecutul polifonic apare evidentă. Tema a doua, mult mai stăruitoare şi de certă factură armonică (pe care i-o determină acompaniamentul arpegiat), este anunţată la dominantă de viorile prime :

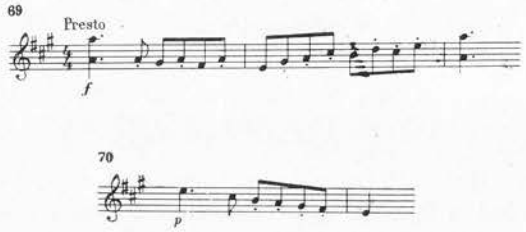
O mică frază concluzivă, urmată de o bară ce indică repetarea expoziţiei, este continuată de o dezvoltare restrînsă, pe elementele temei iniţiale, apoi de o reexpoziţie, ce dă extindere temei secunde şi, în sfîrşit, de secţiunea de încheiere.

Partea următoare (construită tot după regulile sonatei) este un *allegro* (aici cîntă ambele perechi de suflători). Prima temă răsună puternic la început, ca un subiect destinat unei piese polifonice :



Asemănarea şi presupunerea se arată întemeiate, căci partitura conţine un episod — ca un *stretto* — cum nu se poate mai concludent în acest sens şi care ne poartă cu gîndul la finalul ultimei simfonii a lui Mozart :

Menuetul are o clară structură tripartită cu un trio executat doar de coarde, mereu în *piano*. Urmează finalul — *Presto* — monotematic,

încoronînd o lucrare care reprezintă o etapă demnă de cunoaştere în evoluţia simfoniei haydniene.

Simfonia nr. 21, în la major, compusă în anul 1764, este scrisă pentru aceeaşi formaţie orchestrală şi adoptă cam aceeaşi orînduire de mişcări ca şi simfonia de care tocmai ne-am ocupat. Dar aici, în prima mişcare — *Adagio* — oboaiele nu numai că nu sînt lăsate la o parte, ci deţin episoade de primă importanţă, dîndu-şi concursul la expunerile tematice,

și colorînd subtil sonoritatea de ansamblu.

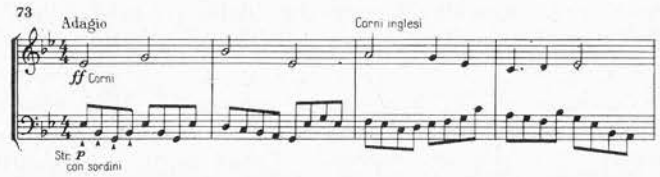
Presto, partea a doua (cu un semn de repetiție după expoziție și unul la sfîrșit), are o construcție de sonată, pe două teme înrudite ritmic :

Dezvoltarea, destul de amplă, pornește, lucru destul de rar, de la tema a doua. Din această pricină reexpunerea temei inițiale nu capătă spațiul care s-o reimpună decît la sfîrșitul mișcării, într-un ultim *forte*.

Cu un trio destinat numai arcușelor (partitura indică în episodul central : *Oboi e Corni tacent)*, menuetul lasă

locul unui final în *Allegro molto*, autentic haydnian prin umorul și optimismul ce i-l imprimă aceste două elemente,

pline de vervă și surprize.

Marcată cu anul 1764, *Simfonia nr. 22, în mi bemol major* are un titlu foarte prețios : *„Der Philosoph"* [1]. Deschizînd partitura găsești în orchestrație obișnuitul grup al coardelor, iar ca suflători numai doi corni și — o curioasă excepție — doi corni englezi. (Aceste din urmă instrumente îi erau foarte dragi lui Haydn în anii tinereții.)

Lucrarea începe cu un *Adagio*, în care, pe pasul ritos al coardelor, în unison, cornii și cornii englezi expun o temă laconică, să zicem, ca un aforism :

[1] Iată cît de vechi sînt tradițiile de acest fel ale muzicii... ar putea spune cel ce caută foarte stăruitor rădăcinile filozofice ale artei sunetelor.

Desfăşurîndu-se pe temeiul acestei singure teme, mişcarea nu este o introducere, cum ne-am aştepta, ci partea întîi propriu-zisă,[1] a cărei atmosferă interiorizată a conferit, de bună seamă, denumirea simfoniei.

Urmează un *Presto*,

cu o dezvoltare care ocupă aproape o treime din mişcare ; reexpoziţia este completată cu o *coda* ce se însăileazăă pe elemente din tema principală.

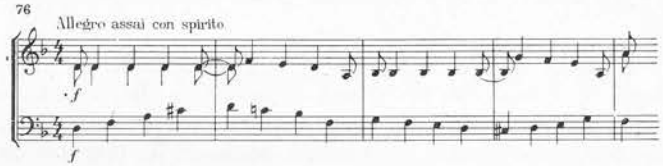
În trioul menuetului este relevat timbrul suflătorilor, ce cîntă mai ales îngemănaţi.

Finalul — din nou *Presto* — este o formă de sonată monotematică :

Tema a doua nu e altceva decît transpunerea celei iniţiale la dominantă (măsura 22). Cu toate că este restrînsă, dezvoltarea acumulează tensiune datorită modulaţiilor, pentru ca reexpoziţia să reactualizeze tonalitatea — *mi bemol* major.

Simfonia nr. 26, în re minor, compusă în 1765 pentru două oboaie, doi corni şi coarde, are un subtitlu : *Lamentatione — Weinachtssymphonie.* Prima parte — *Allegro assai con spirito* — demnă de a fi reţinută în ceea ce

[1] Este o formă liberă, totuşi pe jaloane de sonată (tema a doua intervine la măsura 14).

priveşte adîncimile emoţionale încercate de Haydn, este străbătută de o nelinişte şi un avînt preromantic, caracter imprimat de pulsaţia sincopelor de la viori pe pasul hotărît al başilor :

(Poate că Mozart a ascultat-o înainte de a scrie celebrul său *Concert pentru pian şi orchestră, în re minor,* în care a folosit aceeaşi tonalitate cu a simfoniei.)

Lamentările din partea întîi se domolesc în partea a doua, *Adagio* — o meditaţie măsurată parcă de mersul unui vechi ceasornic (imagine sugerată de optimile başilor).

Defectivă, lucrarea se încheie cu partea III, adică cu un menuet. Piesa, de structură tripartită obişnuită, este extinsă şi elaborată componistic în aşa fel încît să poată îndeplini funcţia de final, ce-i este încredinţată.

Simfonia nr. 27, în sol major, s-a auzit un timp la noi în concerte, în emisiuni de radio, imprimată pe discuri *Electrecord,* sub denumirea de *„Sibiana"* sau *„Bruckenthal"* — după locul unde a fost găsită, în 1946, o copie manuscrisă a lucrării [1]. Este un triptic, ca şi simfoniile lui Carl Philipp Emanuel şi Johann Christian Bach, ale căror ecouri răsună parcă în ea. Prima parte se deschide

[1] Entuziasmaţi şi derutaţi, unii au prezentat simfonia ca o «descoperire». De fapt aşa-zisa *Simfonie sibiană* figura în catalogul editurii Breitkopf & Härtel la nr. 27, fiind datată „în jurul anului 1765".

fără introducere, cu o temă energică, plină de optimism *(Allegro molto)* ·

77 Allegro molto

Şi tema o doua, înrudită cu cea principală, dar glumeaţă, graţioasă, va fi expusă de viori (la dominantă, în *re* major). Dezvoltarea, care intervine după semnul de repetiţie, este scurtă şi foloseşte tema întîi, lăsînd-o pe cealaltă să reapară numai în repriză, aproape aidoma ca în prima secţiune a formei

Partea mijlocie, în mişcare legănată, este plină de afectivitate, pe alocuri, ca o arie tristă. Cucereşte auditoriul datorită expresivităţii melodiei, purtate de viori. Din cînd în cînd, intervin semne de repetiţie.

În final irumpe dragostea pătimaşă de viaţă, redată printr-o tematică de natură folclorică. O inflexiune în minor nu poate adumbri verva ultimei părţi a acestei simfonii, ieşite de sub pana unui compozitor care, după ce împlinise vîrsta de 33 de ani, începea să facă mărturia calităţilor sale.

Încă o dovadă în această privinţă este *Simfonia nr. 28, în la major*, datînd din anul 1765.

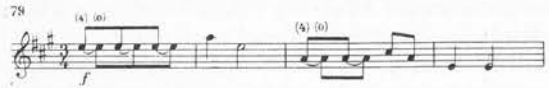
Începe şi ea fără introducere, cu o mişcare *Allegro di molto* dominată de un motiv a cărui insistentă

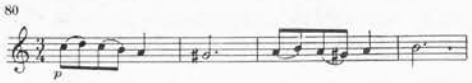
78 Allegro di molto

am putea-o asemăna oarecum cu persistenţa celui din *Simfonia nr. 29* de Mozart sau *Simfonia V* de Beethoven. În această simfonie a lui Haydn nu poate fi, bine-

înţeles, vorba de o dezvoltare intensivă de tipul celei din *Simfonia destinului.*

Partea a doua opune armoniile rotunde şi pline ale coardelor unor episoade pastorale (duet de viori), iar menuetul răsună luminos, ca o exclamaţie guturală tiroleză :

78

Încîntătoare este însă secţiunea centrală, *trio*, care se mişcă mlădioasă, prin trepte alăturate, în tonalitatea *la* minor. Melodia viorilor

80

este acompaniată aici ca într-un vals, dintre acelea pe care Haydn le întîlnea la fiecare pas prin capitala austriacă.

Cu toate că secţiunea de început — expoziţia — se repetă, ultima parte a simfoniei, care aleargă mai mult în optimi,

81

este scurtă, ca într-o sonatină.

Simfonia nr. 31 este printre puţinele în care Haydn întrebuinţează patru corni *(Simfoniile nr. 13, 39* şi *72)*, alături de coarde, un flaut şi două oboaie.

Datînd din 1765, scurt timp după ce Mozart terminase la Londra prima sa simfonie, cea de-a *31-a*

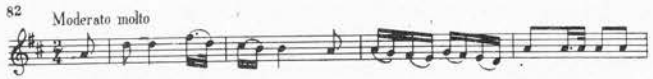
haydniană e alcătuită din patru părți *(Allegro — Adagio — Menuet — Moderato molto)*. Începe și se sfîrșește cu semnalele celor patru suflători de alamă.

Ei vor fi puși la un efort ce presupune rezistență și o remarcabilă virtuozitate, mai ales din partea primului mînuitor al acestui atît de dificil, dar atît de expresiv instrument : cornul. Mișcarea inițială atribuie rol solistic și flautului (în expunerea temei secundare, la dominanta tonalității). O temă conclusivă închide expoziția acestei părți scrise în formă de sonată și în a cărei dezvoltare apar ambele teme.

Partea a doua înlocuiește flautul cu o *violino prinzipale*, căreia i se adaugă un violoncel *solo*. Grupul vioară-corni-violoncel alcătuiește aici un fel de sextet concertant, un admirabil *concertino*, acompaniat adesea în *pizzicato*.

În afară de rolul atribuit oboaielor în deschiderea trioului, menuetul nu aduce mai nimic aparte.

În schimb, finalul — o serie de șapte variațiuni și un *Presto* de încheiere — conferă lucrării aspectul unei simfonii concertante.

Expusă de viori,

vesela lui temă păstrează formula de semnal de la începutul simfoniei. Dacă în variațiunea I concertează oboaiele întovărășite de ultimii doi corni, în variațiunea II vine rîndul violoncelului solist, apoi — în variațiunea III — agerului flaut, pentru ca în următoarea să concerteze întregul cvartet de corni. În variațiunea V își desfășoară ghirlandele vioara solistă. După cea de a VI, un fel de repetare a expunerii temei, ca la început, urmează o nouă variațiune — VII — a violoncelului și, în sfîrșit, *coda — Presto*, ce încheie această simfonie mult prea rar cîntată, ca atîtea altele !

În unele simfonii de Haydn, anumite partide instrumentale au caracterul unor instrumente obligate — ca de exemplu *nr. 55* (cu două oboaie și doi corni *obbligato*), *nr. 63* (cu flaut *obbligato* — așa cum se va întîmpla și în *Simfoniile nr. 70, 71, 72* și *75*). Dar Haydn a scris și simfonii concertante propriu-zise. Astfel este *Simfonia op. 84* pentru oboi, fagot, vioară, violoncel și orchestră (viori, viole, violoncele, contrabasuri, flaute, două oboaie, doi corni, două trompete și timpane), executată pentru prima oară la Londra, în martie 1782.

Progresul în valorificarea de ansamblu ori solistică a instrumentelor este încet dar continuu. Lăsînd la o parte *Simfoniile nr. 2, 16 și 27* — singurele care reduc grupul suflătorilor la doi (în prima, la o pereche de corni, iar în ultimele două, la cîte o pereche de oboaie), în covîrșitoarea lor majoritate, lucrările de acest gen ilustrează neîntreruptele experimentări și tatonări la care recurge ingeniosul Haydn cu orchestra pe care o dirija. Judecînd după scriitura unor partituri ale capelmaestrului ei, aceasta nu era de loc slabă.

Prima simfonie în care se ivesc trompetele (alături de două oboaie, doi corni și coarde) este *nr. 20*. În partitura *Simfoniei nr. 13* (1763), timpanele par a fi adăugate de altă mînă (o lucrare cu patru corni se preta la așa ceva) ; «tobele» sînt întotdeauna prezente în simfoniile care folosesc și trompete. Cea mai numeroasă baterie o întîlnim însă în *Allegretto* — partea II — din *Simfonia militară :* două timpane, trianglu, talgere și tobă mare ; e firesc, ținînd seama de caracterul și de numele simfoniei !

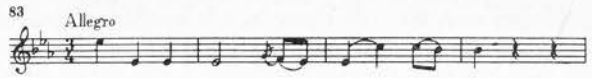
Cea dintîi lucrare în a cărei formaţie sînt incluse două fagoturi [1] — *nr. 54* (datînd din 1774) — şi prima cu două clarinete — *nr. 99* (1793) [2] — netezesc calea spre componenţa orchestrală stabilă, adoptată definitiv de Haydn, moştenită de Mozart şi Beethoven : grupul coardelor, cîte două flaute, oboaie, clarinete, fagoturi, corni, trompete, timpane.

Ar fi multe de spus pe marginea celor 104 simfonii de Haydn — de la prima pînă la ultima, aceea pe care autorul a scris : „'795, a 12-a pe care am compus-o în Anglia". Unele ating momente de o mare concentrare emoţională (de exemplu *nr. 26 — Lamentatione,* al cărei început — *Allegro assai con spirito* — ne sună, am mai spus-o, aproape aidoma vestitului *Concert pentru pian şi orchestră, în re minor,* de Mozart. Altele, cele mai multe, sînt vesele, uneori hazlii *(nr. 60 „Il distratto"* — 1779).

Imediat înainte de *„Trauersymphonie" — nr. 44* (Haydn ar fi dorit să-i fie cîntată la înmormîntare) se situează pe lista lucrărilor de gen o compoziţie rămasă cunoscută cu pronumele de *„Merkur" — nr. 43* (datează din 1772). Simfoniile de după cea *„Cu semnal de corn"* adoptaseră alcătuirea în patru mişcări, iar structura interioară a fiecăreia devenea din ce în ce mai organizată.

Cu netăgăduită limpezime se arată aceasta în simfonia ce poartă numele mesagerului olimpian şi zeu al elocvenţei. Este o lucrare fasonată cu multă măiestrie şi siguranţă. Zidită pe postamentul trainic al formei de sonată, prima parte începe fără introducere, cu o temă pătrunsă de forţă :

[1] Celelalte în care apar cîte două fagoturi sînt *nr. 66—69, 73, 76, 78—104.*

[2] Urmată de *nr. 100, 101, 103, 104.*

Temele, planurile tonale şi secţiunile formei sînt aici pe de-a întregul individualizate şi delimitate, ca de altfel şi în elegiaca mişcare lentă *(Adagio),* de o sensibilitate adîncă şi rafinată, mozartiană parcă.

Menuetul este pompos, dar fără manierisme, iar finalul, într-o desfăşurare de sonată, ca şi prima parte, fixează definitiv linia concepţiei sobre şi echilibrate a acestei simfonii ce poartă numele personajului legendar cu aripi la picioare dar şi la cap — fiu al puternicului şi înţeleptului Jupiter.

Dintre lucrările la care ne-am referit pînă acum, desigur că *„Abschiedssymphonie" — nr. 45 — Simfonia despărţirii* este cea mai cunoscută marelui public, şi aceasta datorită în primul rînd anecdoticii create în jurul titlului ei programatic.

Se spune că Esterházy, la palatul căruia genialul compozitor slujea în simpla calitate de capelmaestru, «uitase» în vara anului 1772 să acorde vacanţă muzicanţilor săi. Cum unii dintre ei nu aveau familiile în localitatea în care îndeplineau serviciul, se înţelege cît de mare le era dorul de ai lor şi cît de mult ar fi vrut să scape de îndată de obligaţiile prelungite. Dar nimeni nu avea curajul să atragă atenţia — nici măcar într-un mod prea supus — stăpînului. Din încurcătură i-a scos însă isteţimea «şefului», al cărui umor se făcuse unanim apreciat. Fiindcă Haydn era în primul rînd compozitor, s-a gîndit să-i vorbească prinţului... fără cuvinte. A scris la repezeală o «simfonie-cerere», o lucrare cu tîlc, care, o dată terminată, a fost prezentată într-o seară în faţa lui Esterházy. To-

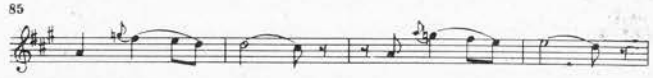
tul decurgea normal... se cînta încă o simfonie de Haydn. Dar iată că finalului îi urmează, în chip surprinzător, o mişcare lentă, în care, la un moment dat, muzicanţii încep rînd pe rînd să-şi strîngă ştimele, să stingă lumînările de la pupitre şi... să plece, în timp ce ţesătura simfonică se rarefia. Întîi pornesc primul oboist şi cornistul secund (partitura indică *«geht ab»* sau, pe italieneşte, *«si parte»*). Părăseşte pe urmă formaţia şi fagotistul ; apoi oboistul secund şi primul cornist. Iată că şi basistul îşi ia «uriaşa vioară» şi iese, cu grija de a nu deranja cîntarea celor rămaşi. Violoncelul, ca un copil ascultător, îl va urma în curînd. Lipsa celor plecaţi se simte cu atît mai mult cu cît instrumentelor respective — pînă şi contrabasului ! — li se atribuiseră anume episoade cu caracter solistic, înainte de a ieşi din concert. Către sfîrşit, o singură violă caută să acompanieze cele două viori cu surdină ; dar porneşte şi ea ; trioul devine deci duet. Lucrarea îşi stinge palpitul o dată cu ultimele terţe şi sexte ale celor din urmă instrumentişti care părăsesc pupitrele. Ce-ar mai avea de făcut capelmaestrul ?... închide calm scoarţele partiturii acestei glume muzicale, îşi scoate tacticos ochelarii şi încheie *Simfonia despărţirii,* plecînd ca un căpitan de vapor, ultimul.

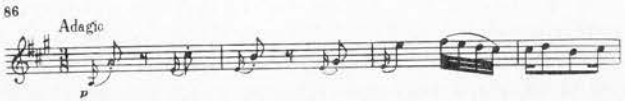
Scrisă într-o tonalitate foarte puţin obişnuită — *fa diez* minor — *Simfonia nr. 45* cuprinde patru părţi. Dacă e lipsită de introducere, compoziţia este dotată în schimb cu un epilog ce traduce sensul programatic. Nu este cazul să considerăm *Adagio* de la urma *Simfoniei despărţirii* ca o parte propriu-zisă, ci ca un apendice. În orice caz, se cuvine să subliniem ingeniozitatea maestrului clasic, care, cu 120 de ani înaintea lui Ceaikovski, autorul *Pateticii,* a avut ideea îndrăzneaţă de a încheia o simfonie cu o mişcare lentă.

Lucrarea are în orchestraţie două oboaie, un fagot, doi corni şi coarde. Cunoaştem însă şi simfonii care folosesc o orchestră mai bogată : un flaut, două oboaie, un fagot, doi corni, două trompete şi timpane — formaţie care fusese frecvent folosită în partiturile anterioare *Simfoniei despărţirii.*

Chiar dacă unele partituri prevăd instrumente peste limitele presupuse sau cunoscute, cu privire la formaţia de care dispunea Haydn, trebuie să ţinem seama de faptul că muzicanţii vremii mînuiau uneori mai multe unelte sonore şi că, după cum scria Quantz „...un meşter al viorii nu se ruşina să cînte cînd era nevoie la vioara a doua sau chiar la violă, căci... aceste instrumente, în felul lor, cer, în cazul anumitor piese, aceeaşi abilitate din partea executantului ca şi prima violină". Este de ajuns să cercetăm epilogul *Simfoniei despărţirii* sau ultima parte a *Simfoniei nr. 31,* ca să ne dăm seama de importanţa pe care o capătă oricare din instrumentele orchestrei.

Dar să răsfoim acum partitura. Partea I — *Allegro assai* — începe cu o temă voluntară, oarecum nervoasă :

După ce este atinsă dominanta tonalităţii (pe treapta căreia se iveşte de obicei tema secundară), intervine un semn de repetiţie. Ideea melodică iniţială începe să fie prelucrată apoi în procesul unei mici dezvoltări (35 de măsuri). O pauză prelungită anticipează în curînd ivirea unei teme noi, a viorilor prime, ca o veritabilă idee secundară :

Încă o pauză — de o măsură întreagă — readuce tema principală, supusă unor revalorificări expresive. Mişcarea se încheie curînd în felul în care se epuiza secţiunea iniţială — cea dinainte de semnul de repetiţie — dar în tonalitatea de bază : *fa diez* minor.

Partea II — *Adagio* — începe graţios,

dar dobîndeşte pe alocuri accente patetice, subliniate de alunecări cromatice de mare rafinament şi efect emoţional, de opriri neaşteptate pe acorduri instabile. Este făurită prin succesiunea a trei secţiuni : una de expunere — pînă la semnul de repetiţie, una de prelucrare a materialului melodic şi una de reexpoziţie — ceva mai concentrată faţă de prima.

Menuetul, în *fa diez* major, atribuie, în trio, un mic, dar dificil, rol solistic cornilor şi oboaielor.

Finalul — *Presto* — dezvoltă o temă expusă cu vioiciune de viori :

Reexpoziţia e urmată de o *coda*, după care apare epilogul cu pricina — *Adagio*,

în tonalitatea şi măsura părţii lente a simfoniei. Aici partitura prevedea patru — şi nu două — violine, alături de violă, violoncel, contrabas ca partidă separată şi suflătorii respectivi : oboi I, oboi II, fagot, corn I, corn II. Fiecare este solicitat pe rînd la împlinirea ideii-program a acestei nostime *Simfonii a despărţirii*, ce încîntă şi astăzi auditoriul. Mendelssohn, care a dirijat-o la Gewandhaus din Leipzig, spunea că *Simfonia despărţirii* de Haydn este „...o bucată curios de melancolică".

Dacă de anul 1772, ca şi de 1761, se leagă un număr de şase simfonii — de la *nr. 43 („Merkur")* la *nr. 48* [1], ce poartă numele împărătesei Maria Tereza, datorită simplului fapt că s-a cîntat pentru prima dată în prezenţa acesteia — anul 1773 avea să fie mai puţin darnic : doar două simfonii, *nr. 49* [2], *„La Passione"* — care se deschide cu un preludiu de atmosferă gravă, urmat de o mişcare contrastantă — şi *nr. 50*, în *do* major. În schimb, anul 1774 marchează, prin cele şapte simfonii ale sale (de la *nr. 51* la *nr. 57*), o revenire, asemuindu-se din punct de vedere cantitativ cu anii 1765, 1763. Din acest grup fac parte două simfonii mai cunoscute : *nr. 53* — *„L'Impériale"* şi *nr. 55* — *„Der Schulmeister"*.

Cea dintîi se distinge prin forma impecabilă a fiecărei mişcări. Se deschide cu o introducere maiestoasă ca o justificare a titlului :

[1] Fără introducere, prima parte a acesteia este încă un exemplu de o foarte limpede construcţie de sonată.

[2] Anul compunerii acestei simfonii este, mai sigur, 1768.

Mişcarea vie care urmează cuprinde două teme. Entuziastă, cea. iniţială începe cu o figuraţie a coardelor grave pe arpegiul tonalităţii *re* major, iar cealaltă (în *la* major) este expusă de viori în registrul de jos, pentru ca să fie imediat amplificată apoi de suflători şi reluată la octava superioară. O frază conclusivă precede dezvoltarea, plină de fantezie, în care este valorificată şi tema secundară. (Aceasta e readusă în reexpoziţie, bineînţeles, în tonalitatea simfoniei — *re* major).

Partea lentă este scrisă în formă de variaţiuni pe o temă cantabilă, graţioasă, umbrită uneori de tristeţea pe care sîntem obişnuiţi s-o atribuim modului minor (*la* minor), ce alternează în aceste pagini cu cel major.

Înlocuind vigoarea de *tutti* cu graţia, colorată de timbrul pufos al flautului — în trio —, menuetul precede un final elaborat în forma de sonată. Cursul muzicii este echilibrat, dar umorul haydnian nu pierde prilejul de a se trăda mai ales în regiunea temei secundare, a coardelor, punctată de semnalele alămurilor, ca o mică fanfară ce acompaniază cu haz o împrejurare festivă... «serioasă».

Deşi se aseamănă cu *Simfonia nr. 43* prin tonalitate — *mi bemol* major — prin faptul că nu are nici ea introducere, prin modul de a începe al temei principale, care sună — ca şi în *Simfonia „Merkur"* — asemenea unui menuet, *Simfonia nr. 55 („Învăţătorul")* nu stă la înălţimea celor mai valoroase lucrări date la iveală de Haydn mai înainte. Aceasta nu înseamnă însă că frumuseţile ei nu merită să fie cunoscute.

Titlul simfoniei este înţeles de unii comentatori ca un omagiu pe care compozitorul ar fi dorit să-l aducă primului său dascăl ; alţii înclină să creadă că autorul ar fi voit să redea prin muzică (lucrarea este o simfonie ca oricare alta) aspecte dintr-o oră de şcoală. Să vedem, dar, cum se prezintă partitura. Prima parte — *Allegro di*

molto — este scrisă în formă de sonată, cu o temă principală expusă din capul locului şi cu o temă secundară discret dansantă, adusă în curînd de vioară.

Ca un cîntec copilăresc, *Andantele,* în formă de variaţiuni, nu este lipsit de contraste, ce ar putea fi raportate la amintita oră de curs, cu emoţiile ei naive, cu nuanţele ei de mîhnire sau bucurie... să zicem, după cum ştiu sau nu lecţia şcolarii pe care învăţătorul, catalogul... «sorţii» i-au ales să facă dovada învăţăturii.

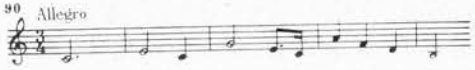
Menuetul are ca parte centrală un trio executat de coarde. Urmează un final — *Presto* — ce se desfăşoară pe o temă însufleţită.

Cu toată relativitatea datării unor lucrări, putem spune că anii 1775, 1776, 1777 şi 1778 au produs cîte una, două sau cel mult trei simfonii. Între acestea găsim şi compoziţii cu titlu suplimentar. *Simfonia nr. 60 („Il distratto")* are această poreclă fiindcă citează material tematic provenit din muzica de scenă la spectacolul *Distratul,* după cum precedenta, *„A focului"*, a căpătat această denumire, datorită unui spectacol (piesa *Incendiul,* de un oarecare Grossmann), ce s-a servit de fragmente din simfonia care poartă *numărul 59.*

Prima parte a *Simfoniei nr. 63, în do major,* a fost folosită de Haydn în opera sa *Lumea lunii,* reprezentată în august 1777, şi în care apare un personaj cu numele Roxolana ; de aici pronumele ce-l va lua simfonia, care, asemenea operei, citează melodia cîntecului francez *La Roxolane.*

Simfonia nr. 63 este una dintre cele mai proeminente lucrări din anul 1777 (an în care Wagenseil murea, iar tînărul Mozart călătorea la Mannheim, conservatorul simfoniei pre-haydniene). Are patru părţi : *Vivace* (fără introducere), *Allegretto più tosto — Allegro, Minuetto* şi *Finale — Presto.*

Prima parte se deschide energic, cu o temă

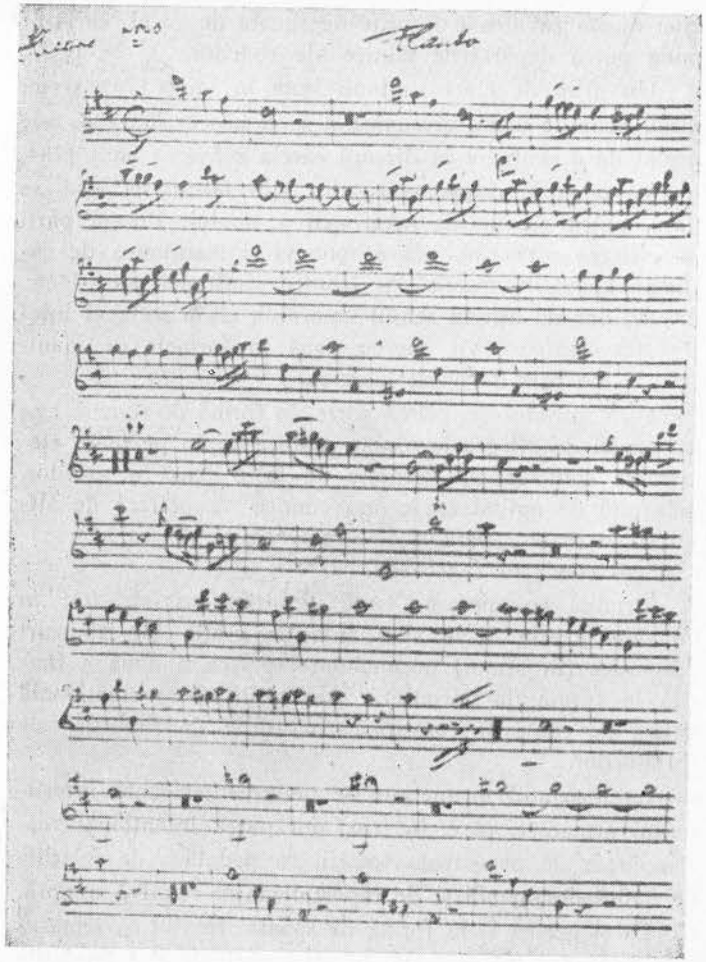
90 Allegro

expusă de coarde şi reluată imediat de suflători, lucru destul de rar întîlnit în lucrările de pînă atunci (în grupul acestora găsim şi un «flaut obligat»). Tema secundară este cîntată de viori (*sol* major), acompaniate *pizzicato* de celelalte coarde. Ea lasă loc imediat unei fremătătoare subsecţiuni, de încheiere a expoziţiei, cu caracter de virtuozitate. Pe ambele teme, dezvoltarea, cu modulaţii îndrăzneţe, relevă poetica timbrului suflătorilor de lemn, iar reexpoziţia repetă, aproape în aceeaşi orchestraţie, secţiunea primă a formei.

Cu rezonanţe folclorice, partea II nu este altceva decît o temă cu variaţiuni — cînd în *do* minor, cînd în *do* major, ba în *piano,* ba în *forte* — în care suflătorii concură la definirea unei atmosfere delicate.

Menuetul *Simfoniei „La Roxolane"* se individualizează mai cu seamă prin trioul său, în care, un oboi, acompaniat cu umor de fagot, modelează o melodie sinuoasă, feminină.

Finalul, în formă de sonată, este purtat pe aripile a două teme tinereşti (a doua cu contratimpi), a căror vervă nu se potoleşte decît o dată cu încheierea lucrării.

Dintre cele cinci simfonii ale anului 1779 (de la *nr. 65* la *nr. 69)* numai una — *nr. 69,* în *do* major — are un titlu în plus : *„Laudon"*. Nu este atît de cunoscută ca următoarea : *nr. 73 („La Chasse"),* scrisă în 1781 ; asociaţiile ei programatice sînt justificate mai ales de o temă din final :

91

O ştimă de flaut a Simfoniei nr. 62 *de Haydn, scoasă de autor însuşi*

Aici auzim cavalcade însoţite de sunete de corni, ce străpung parcă depărtările tainice ale codrilor.

Un grup de cinci simfonii ivite în anul 1782 şi un altul, doar de două, presupuse a se fi născut în 1783, este urmat de o simfonie în dreptul căreia e înscris anul 1784.

Valoarea ei compensează din plin faptul că este, se pare, unica creaţie de acest gen a anului. Primei părţi — *Allegro vivace* — i s-ar potrivi şi menţiunea de caracter, *spiritoso,* înscrisă în fruntea simfoniei precedente, *nr. 80,* dar nu atît în sensul umorului, cît în acela al inteligenţei creatoare vii, mereu nouă în formele de manifestare din care a izvorît lucrarea.

Fără introducere, prima parte, în formă de sonată, este un model de *allegro* haydnian matur, stăpîn pe toate elementele construcţiei. Porneşte de la o temă a viorilor, măsurată de optimi egale, aşa cum se va petrece de altfel şi cu tema secundară, — întovărăşită de un acompaniament comic al fagotului.

Înrudită cu mişcarea lentă din *Simfonia nr. 95, în do minor,* prin acele alternanţe de graţie şi izbucniri dramatice (în minor) poruncitoare, partea a doua e făurită în formă de variaţiuni. Are o întindere emoţională destul de mare şi valorifică coloraţiile de timbruri ale suflătorilor.

La începutul menuetului se petrec interesante incertitudini armonice, care, în trio, sînt parcă intenţionat răscumpărate de persistenţa tonicii, ca pedală, de relaţiile de tonică-dominantă şi de raportul major-relativă minoră.

Ca şi partea I, în formă de sonată, finalul se remarcă prin secţiunea lui centrală, în care motivele sînt împletite într-o volubilă dezvoltare dialogată.

După un neobişnuit gol de un an [1], lista creaţiei lui Haydn înscrie *Simfonia nr. 82, în sol major („Ursul").*

Deşi, în realitate, a treia în ordinea compunerii, *Simfonia nr. 82* deschide un ciclu de lucrări realizate de Haydn (1775—1776) pentru cîteva concerte din capitala Franţei ; de aceea se numesc *Simfoniile pariziene.* Ciclul cuprinde lucrări foarte evoluate, care netezesc calea apariţiei seriei de aur, a *„Londonezelor"* — ultimele douăsprezece.

Cînd am vorbit de Gossec am arătat că muzica lui Haydn era cunoscută în capitala Franţei înainte de anul 1764. Unele lucrări făceau parte în mod obişnuit din *Concertele spirituale* şi *Concertele amatorilor,* aşa că ciclul *„Parizienelor",* solicitate de francezi, statorniceau şi îmbogăţeau mereu un renume.

...La un concert dat la palatul Tuileries, simfonia de Haydn a fost foarte aplaudată ; nobil şi vehement, totdeauna graţios, mereu divers, geniul compozitorului pare de fapt inepuizabil ; nici una din marele număr de lucrări pe care le-a publicat nu seamănă între ele ; fiecare are caracterul ei distinct şi cel mai adesea, Haydn se recunoaşte după menuetele sale [2].

...Simfonia de Haydn cu care a început concertul a fost foarte bine executată şi a plăcut tuturora. Acest fermecător compozitor, prin strălucirea, graţia, noutatea ideilor

---

[1] Între anii 1759—1795, care delimitează o perioadă de peste trei decenii şi jumătate, numai patru (1768, 1785, 1789 şi 1790) nu cuprind în dreptul lor vreo simfonie (ne referim la catalogul Breitkopf & Härtel). Relative fiind atîtea datări, relative rămîn desigur şi aceste goluri ; dar împărţind cifra care exprimă totalul simfoniilor la totalul anilor pe parcursul cărora au apărut, ajungem la media de trei simfonii la fiecare 12 luni... ceea ce este, oricum, impresionant.

[2] Conform *The Symphonies of Joseph Haydn,* by H. C. Robbins Landon, Universal Edition & Rockliff, London, pag. 375.

sale, a găsit arta de a se acoperi de glorie şi de a se plasa pe primul loc într-un gen pe care marii maeştri ai ţării sale, ca Stamic, Toeschi şi alţii părea să-l fi epuizat; căci, trebuie să admitem, Germaniei i se datoresc cei mai buni compozitori de simfonii. Cam în aceşti termeni elogia capitala Franţei opera lui Haydn [1].

Simfonia nr. 82, în do major, care, ca şi *„Militara"*, ori a VII-a de Beethoven, are ca «parte lentă» un *allegretto*, a fost asociată cu jocul ursului, datorită pedalei contrabasurilor — «mîrîitul» — peste care se aude tema principală, de dans, din final — *Vivace assai :*

Simfonia nr. 83 este intitulată *„Găina"* [2] datorită apogiaturilor şi martelatelor din partea întîi, repetării insistente a unor sunete în mişcarea lentă, împodobite uneori cu triluri.

Nu se ştie, ca în atîtea alte cazuri, dacă titlul *Simfoniei nr. 85, „La Reine" (Regina)*, a fost dat de autor ori de primul editor.

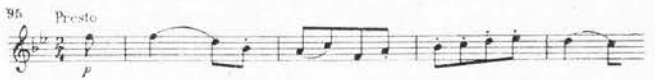
[1] În *Mémoires ou essais sur la musique*, Grétry avea să arate : „Muzica lui Haydn poate fi privită ca un model al genului simfonic". „Nenumăratele lucrări ale lui Haydn pot fi înţelese ca un vast dicţionar". *(La vie artistique* — XVIII-e siècle — de Henri de Curzon, Librairie Plon, pag. 13).

[2] S-a presupus că Haydn s-ar fi gîndit la vestita piesă «cotcodăcită» — pentru clavecin — a lui Rameau, atunci cînd a compus simfonia. (Este aceeaşi piesă pe care Respighi a intercalat-o în suita sa orchestrală *Păsările.)*

Simfonia începe cu o introducere lentă — *Adagio* — care trece într-un *Vivace*. Caz rar, partea a doua este intitulată *Romanze (Allegretto),*

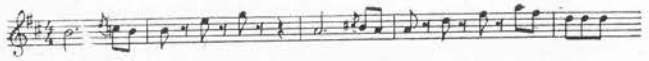
de fapt o serie de variaţiuni pe melodia cîntecului *La gentille et jeune Lisette* (valorificată şi în altă lucrare de Haydn).

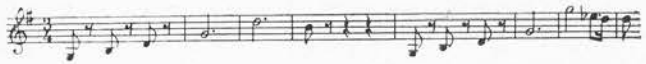
După un menuet — în care, cu toate că este vorba de o simfonie pariziană, Haydn nu ţine seamă de convenienţele dansului de salon, înţelegîndu-l mai degrabă, ca de atîtea alte ori, ca un joc ţărănesc, cu accentele pe dos (oarecum pe ungureşte) :

— urmează un final — *Presto*. Este în formă de rondo, pe această temă refren :

Într-o desfăşurare simfonică antrenantă, el demonstrează o fantezie remarcabilă în alternarea şi prelucrarea motivelor.

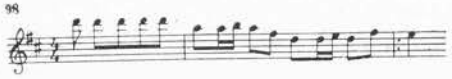
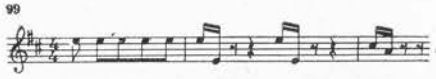
Poate cea mai interesantă din punct de vedere componistic — din seria *„Parizienelor"* — este *Simfonia nr. 86, în re major*. Şi ea începe cu o introducere — *Adagio* — ce precede expunerea unei teme de *allegro* de sonată,

formă destul de dezvoltată, care dovedește o dată mai mult nesecata și ingenioasa inventivitate a marelui compozitor.

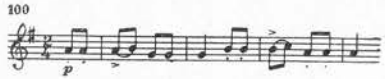
96

Ca un fel de glosă muzicală, mișcarea lentă este intitulată *Capriccio,* cu toate că nu e de loc vorba de vreo nestatornicie, ci de un «buchet de episoade». În anumite momente emană o impresionantă atmosferă de reculegere.

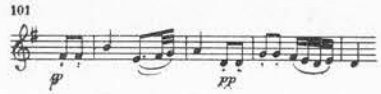
97

Revenirile temei inițiale sînt ca într-un rondo, însă de fiecare dată variate. Nota de austeritate o păstrează și menuetul, luminos numai în trio, un fel de vals cu vădite rezonanțe folclorice.

Valorificarea celor două teme ale finalului —

98

99

oarecum asemănătoare, dar cu un caracter spiritual propriu fiecăreia — asigură părții a patra, față de prima mișcare, un surplus de calități componistice, mai ales către încheiere, a cărei bună dispoziție își găsește aici un complement încoronator.

Simfonia nr. 88, în sol major, care urmează imediat ciclului *„Parizienelor"*, este una dintre cele mai de seamă lucrări haydniene. Toscanini o prețuia foarte mult. După o introducere lentă se expune o temă *(Allegro),* care se

100

aseamănă întrucîtva cu aceea din finalul *Simfoniei VIII* de Beethoven. Ca și în ultima parte a acesteia, tema a doua păstrează cam aceeași atmosferă de bună dispoziție

101

populară. Modulațiile neașteptate, confruntarea nuanțelor din desfășurarea primei părți a acestei simfonii a lui Haydn pot fi încă o dată asemănate cu umorul beethovenian.

De o nobilă melodicitate, *Largo,* partea a doua,

102

e o pagină minunată, scrisă în formă de variațiuni. Brahms, marele romantic al veacului trecut, a fost auzit cîntînd la pian această mișcare cu multă încîntare.

Admirabil este și menuetul, care are un trio ce sună ca o muzică autentic folclorică :

103

Ca într-un *perpetuum mobile,* construit pe această temă-refren dansantă, de asemenea, în stil popular,

104

finalul — *Allegro con spirito* — este ca un şuvoi de veselie.

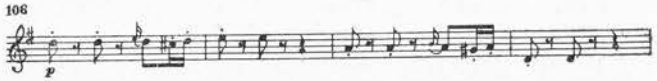
Simfonia nr. 92, în sol major, scrisă în acelaşi an (1788) cu ultima simfonie a lui Mozart *„Jupiter"*, deschide şirul lucrărilor de culme. A fost compusă de fapt tot pentru concertele pariziene, dar trei ani mai tîrziu, fiind executată sub conducerea autorului însuşi, cu prilejul adunării solemne în care i s-a atribuit titlul de doctor în muzică, de către Universitatea din Oxford. A rămas cunoscută cu acest nume de localitate, sinonim al vechii şi celebrei instituţii de cultură.

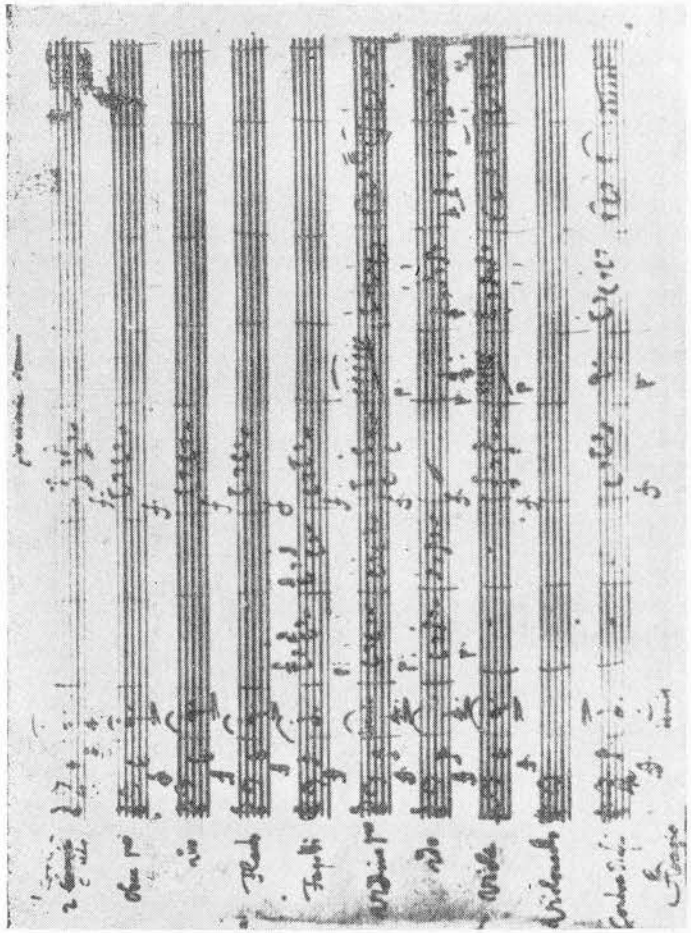
Deşi în tonalitate majoră, cum sînt aproape toate simfoniile marelui clasic, *„Oxford"* e străbătută de o melancolie — bineînţeles mai evidentă în frontispiciu, — *Adagio* introductiv — dar care răzbate chiar şi în paginile aparent senine.

Prima parte — *Allegro spiritoso* — este construită în formă de sonată pe o singură temă.

105 Allegro spiritoso

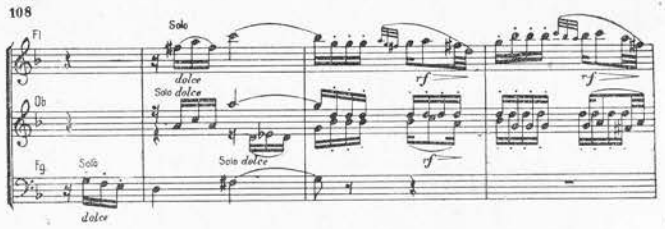
Aceasta reapare în măsura 57, ca temă secundară. Fraza conclusivă a secţiunii

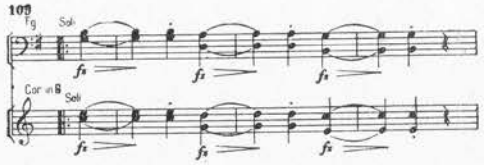
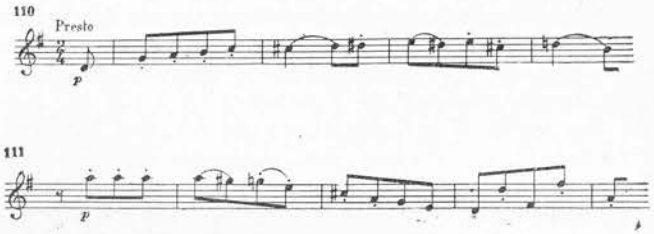
106

sună ca un episod amabil dintr-o operă de Mozart.



Fragment de partitură (manuscris) a unei simfonii de Haydn datînd din anul 1788.

În formă de lied, cu trei secțiuni, partea lentă — *Adagio* — reprezintă un model de cantabilitate, care, pe o temă interiorizată a viorilor,

dă posibilitate flautului și oboiului să-și arate calitățile. Suflătorii de lemn (flautul, cele două oboaie, primul fagot) se vor releva de două ori ; pentru prima oară, în secțiunea mijlocie *(Minore),* ca într-un mic cvartet,

iar apoi, după reluarea secțiunii inițiale *(Maggiore),* către sfîrșitul mișcării.

În menuet — *Allegretto* — dansul perechilor este evocat de frecvența terțelor și sextelor, iar trioul aduce nostime accente, «pe dos», la fagoturi și corni :

Evoluînd în formă de sonată, pe două teme săltărețe,

finalul — *Presto* — are o dezvoltare destul de întinsă, mereu cu noutăți în tratarea tematică. După o pauză generală, secțiunea primă este reluată, iar simfonia se încheie cu o *coda* deschisă de timbrul aerian al flautului.

★

„...Mai mult am ascultat decît am studiat lucrările altora. Am auzit tot ceea ce era mai frumos, mai bun, în toate genurile [...] Din acestea erau — o, cît de multe ! — la Viena. Le-am audiat cu atenție și am urmărit să-mi însușesc ceea ce mă mișca într-un chip aparte, înfățișîndu-mi-se ca desăvîrșit. Nu am imitat însă pur și simplu ; niciodată n-am înțeles s-o fac"... relata compozitorul criticului Johann Rochlitz.

Nu se știe care era experiența auditivă a lui Haydn și ce texte muzicale cercetase el înainte de a scrie simfonii. Cert este că primele sale lucrări de acest fel vădesc o strînsă înrudire cu genurile muzicii populare și de divertisment. Ea se manifestă fie direct — ceea ce nu înseamnă reproducere aidoma, «citare» — fie mijlocit, prin suita măiestrită, din care făcea parte și menuetul, încorporat definitiv în simfonie. Apropierea nu se referă numai la părțile ritmate, ci și la acele mișcări încete care, prin contrast, începeau să dea o mare amploare expresiei cantabile.

(Pe acest teren, opera continua să exercite o bună înrîurire asupra muzicii orchestrale.)

Înclinațiile poetice și pictural-muzicale ale lui Haydn, simțul lui dramatic, aveau să-și găsească un mod specific de manifestare prin programatism, inaugurat în muzica instrumentală germană de *Sonatele biblice* ale lui Kuhnau. Am văzut că programatismul își face loc în creația haydniană foarte timpurie prin simfoniile legate de cele trei momente ale zilei : *Dimineața, Amiaza, Seara.*

Spontaneitatea, caracterul sugestiv, spiritul liber și direct, accesibil și cuceritor, care nu se putea fereca în reguli, în convenințe, caracterizează creația tînărului compozitor pe care bunul simț și propria sa imaginație l-au călăuzit mai sigur decît ar fi putut-o face exemplele recunoscute. Se știe că a prețuit creațiile — în special sonatele — lui Carl Philipp Emanuel Bach, pe care-l stima foarte mult [1]. Se presupune că, alături de simfoniile italianului Sammartini, el a mai cunoscut cîte ceva din lucrările lui Monn și ale lui Wagenseil, în iernile pe care le petrecea în capitala Austriei, ca angajat al contelui Morzin. La fel ca și acești maeștri din «prima școală vieneză», Haydn a scris simfonii în trei părți, preferîndu-le însă apoi pe cele «complete», în patru mișcări, după cum avea să se hotărască pentru reexpozițiile cărora nu le lipsește nici unul din elementele constitutive ale secțiunilor de expunere a materialului tematic, mergînd — și aceasta destul de devreme — cu mult mai departe decît vîrstnicul Jan Stamic [2] — către statornicirea perfect echilibrată a formei de sonată.

[1] ...„Cine mă cunoaște destul nu poate să nu înțeleagă că îi datorez foarte mult lui Emanuel Bach, că l-am priceput și l-am studiat sîrguincios" — scria Haydn în autobiografia sa.

[2] În *Simfonia op. 5, nr. 2* a acestuia, la care ne-am referit, ultima secțiune a formei de sonată din prima parte era deficitară și asimetrică, în raport cu expoziția.

Trăind oarecum izolat de viața muzicală a Vienei sau a altor centre, Haydn a dat frîu liber impulsului său creator. În aceste condiții, lucrările elaborate poartă pecetea unei profunde originalități. „Ca dirijor de orchestră am avut putința să experimentez, să constat ce produce un anume efect, ce-l poate slăbi și, deci, m-am găsit în situația de a face adăugiri, omiteri, schimbări, de a fi oricît de îndrăzneț. Fiind rupt de lume, nu era nimeni care să mă deruteze ori să mă frămînte și... a trebuit să devin original."

Chiar cînd nu avea la îndemînă decît 12—15 muzicanți [1] mediocri, Haydn căuta mereu să-și dezvolte cunoștințele și tehnica de compoziție. (În acest fel, originalitatea vine de la sine — ar spune Enescu.) Învăța mai mult singur, dar și de la alții, chiar mai tineri.

A scris întotdeauna repede și mult [2]. Primele sale simfonii sînt aproape toate ca niște mici uverturi italiene, dar conținutul lor muzical se adîncește necontenit, mijloacele de expresie progresează aproape cu fiecare lucrare nou apărută. De la casațiunile, serenadele și menuetele

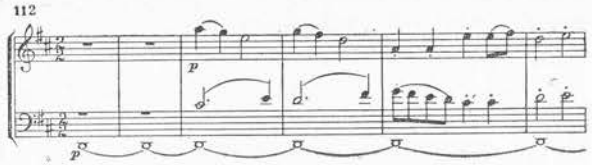
[1] După cîte se pare, la Eisenstadt, unde se stabilește în 1760, ca ajutor de șef de capelă, Haydn lucra cu 14 instrumentiști : un organist și clavecinist, cinci violoniști — din care unul cînta și la violă — un violoncelist, un contrabasist, un flautist, un oboist, doi fagotiști și doi corniști. Suflătorii alcătuiau ceea ce se numea *Feldmusik* — un fel de fanfară care cînta la vînători, cortegii seniorale și în alte împrejurări.

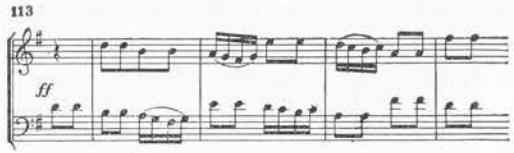
[2] Un remarcabil biograf, C. F. Pohl, ajunge la constatarea că Haydn a produs aproximativ 150 de simfonii. O asemenea cifră nu e greu să fie încărcată încă. Chantavoine, de pildă, într-un *Mic ghid al ascultătorului de muzică* (pag. 125) afirmă că el ar fi lăsat aproape 200 de simfonii.

care se cîntau pînă şi în braseriile Vienei, Haydn trece treptat la lucrări mai elaborate, mai măiestrite, cu armonie «corectă şi pură», în sensul cel mai larg. Aceasta nu înseamnă că în simfoniile lui Haydn, de la cele de început pînă la cele culminante, nu găsim şi procedee contrapunctice, care dau diversitate discursului muzical, îmbogăţind obişnuitele dezvoltări prin diviziunea motivică a temelor. „Haydn integrează forme polifonice clar conturate în simfonie şi foloseşte procedee contrapunctice şi ale variaţiunii în momentele de dezvoltare a melodiilor..." scrie Vasile Tomescu [1].

Să luăm cîteva exemple, la întîmplare :

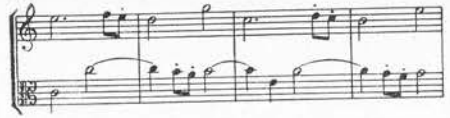
Din *Simfonia nr. 104 „Cimpoiul"*, finalul :

112

Din finalul *Simfoniei nr. 88, în sol major :*

113

În ultima parte a *Simfoniei nr. 95, în do minor*, făurită pe o singură temă (a se vedea ex. nr. 128 de la pag. 188 apare la un moment dat o astfel de suprapunere :

[1] *Ce este simfonia ?* — „Muzica", nr. 2, 1959, pag. 31.

114



„Nu eram maestru la nici un instrument"... „Nu eram nici pianist, nici cîntăreţ rău, iar la vioară puteam executa chiar şi un concert" — preciza Haydn. Practica cu formaţia de care dispunea l-a învăţat ca pe lîngă viori să facă să cînte cît mai frumos şi celelalte voci ale ansamblului. Deşi nu va ajunge, ca Mozart, la divizarea violelor, urmăreşte să le scoată din anonimatul dublajului la octavă, al basilor (violoncelele şi contrabasurile); face apel la cornul englez *(Simfonia nr. 22, „Filozoful") ;* dă un rol din ce în ce mai important suflătorilor ; flautul sau fagotul dublează deseori melodiile primelor violine ; cornilor, mai întotdeauna prezenţi, li se adaugă trompetele pentru împlinirea armoniei, iar sonoritatea lor puternică şi strălucitoare angrenează participarea timpanelor. Formaţia devenea «orchestra mare» a timpului acela — un organism înzestrat cu largi posibilităţi de redare a aspectelor vieţii sufleteşti şi înconjurătoare.

Creaţia haydniană de după anul 1770, ca şi aceea a lui Gluck, Mozart, Dittersdorf, Vaňhal şi a altor compozitori ai vremii, mai mari sau mai mici, a resimţit influenţa mişcării cunoscute în literatura germană prin numele de *Sturm und Drang*. Dovada o fac *Cvartetele op. 20,* cu mişcările lor lente. de intensă emoţie, străjuite de părţi *fugato,* pline uneori de furtunos avînt, dar mai ales simfoniile a căror expresie cîştigă stilistic uneori în chip surprinzător.

Nu se poate spune că Haydn era la curent cu disputa de idei din «veacul luminii», dar, ca un ecou al tendin-

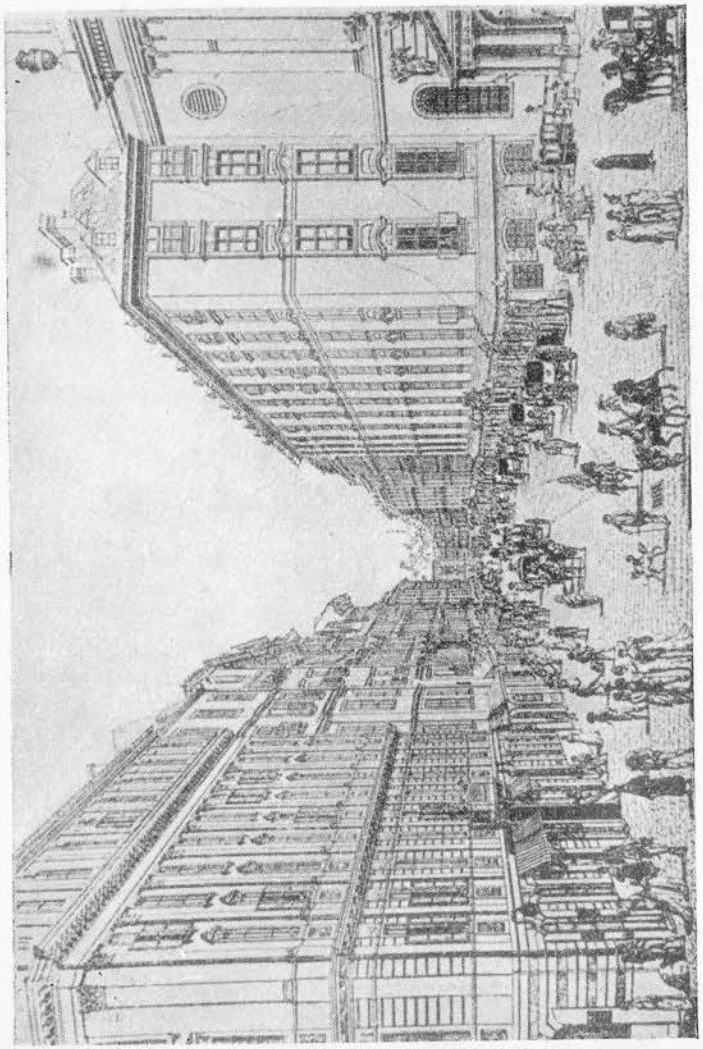
ţelor de eliberare din ajunul Revoluţiei franceze împotriva condiţiilor sociale sugrumante, muzica sa devine mai puţin «cuminte». Spiritul îndrăzneţ se relevă în freamătul trepidant al unor *allegro*-uri care accentuează confruntările din dezvoltare, în finalurile vijelioase, turbulente, în apariţia reprizelor false (ca de exemplu în *Simfoniile nr. 43* şi *55)* care, întrerupînd dezvoltarea, nu rămîn numai nişte «reexpoziţii prefăcute», ce «păcălesc ascultătorul», ci devin mijloace de potenţare dramatică. Alegerea unor tonalităţi puţin uzitate (ca de pildă *fa diez* minor, în *Simfonia despărţirii*), factura visătoare, «romantică», a temelor din mişcările lente, intercalarea unor reminiscenţe dintr-o mişcare anterioară în finalul *Simfoniei nr. 46,* scrise în tonalitatea *si* major (unica simfonie a lui Haydn cu mai mult de patru elemente de armură şi acestea destul de rare — doar 3 din 104 : *nr. 12, 29, 49),* faptul că în *Simfonia nr. 67* se cîntă şi *col legno,* cu bagheta arcuşelor, aşa cum va cere Berlioz, caricatural, în *Fantastica* sa, constituie aspecte majore sau de amănunt, demne de sesizat.

Referindu-se la «toanele» din partea de simfonie pe care Haydn o denumeşte *Capriccio,* Kretzschmar spunea că din fericire acestea lipseau, în general, din fantezia compozitorului. Dacă în numele libertăţii, a impulsului eului creator, scriitorii aveau de înfruntat lanţurile esteticii tradiţionale, «părintele simfoniei» nu avea de luptat decît cu propriile sale reguli, pe care era uşor să le înlăture fiindcă erau făurite de el însuşi. Decît să vorbim de o «criză romantică», în legătură cu influenţa mişcării *Sturm und Drang* asupra lui Haydn, cum fac unii comentatori, ar fi mai potrivit poate să vorbim despre o orientare şi mai făţişă, o cotitură spre realism, spre acel realism clasic pe care cumpătarea înnăscută a maestrului simfoniei o va duce, prin perfecţionarea formelor

de expresie, la stadiul exemplar şi culminant al creaţiei sale, datorită căreia este considerat «părinte». Nu a imitat «pur şi simplu» — cum însuşi spunea, cu referire la perioada de tinereţe — iar în deceniile de izolare la Esterházy a fost totuşi permeabil atmosferei vremii, care pătrundea pretutindeni.

Poate cea mai elocventă dovadă în acest sens este înrîurirea exercitată asupra sa de tînărul Mozart, pe care avea să-l cunoască la Viena, în 1781. Mai vîrstnic cu un sfert de secol, Haydn n-a pregetat să-şi exprime în termenii cei mai elogioşi stima şi admiraţia pentru autorul *Simfoniei „Jupiter"*. (Îl considera ca pe cel mai mare compozitor pe care l-a auzit vreodată... „Are gust şi posedă cea mai temeinică cunoaştere a compoziţiei"... îi declara lui Leopold Mozart.)

Haydn nu s-a considerat niciodată prea bătrîn pentru ca să nu mai poată învăţa şi progresa. În anul cunoştinţei cu autorul operei *Nunta lui Figaro,* scria *Cvartetele op. 33 — Cvartetele ruseşti,* după cum spunea el însuşi... „într-un stil cu totul nou". Organicitatea elementelor compoziţiei, logica interioară a părţilor, egala solicitare a instrumentelor, dinamizarea ţesăturii dezvoltărilor, care caracterizează aceste lucrări, pătrund şi în muzica orchestrală, o dată cu suflul sensibilităţii mozartiene, prezent în simfonii ca cele cu *nr. 74,* în *mi bemol* major, *nr. 80,* în *re* minor, sau *nr. 88,* în *sol* major, toate datînd după anul 1781. Înrîurirea de care vorbeam va rodi mereu, manifestîndu-se pe linia extensiei ambitusului emoţional, a supleţii tematice (în părţile lente ale simfoniei haydniene lirica devine mai caldă şi mai plină de larghete), a îmbogăţirii coloraturii instrumentale, toate convergînd în calităţile seriei de elită a simfonismului clasic : *„Londonezele"*.



Viena către sfîrşitul veacului XVIII

După amarul de ani petrecuţi în serviciul lui Esterházy, Haydn se eliberează, stabilindu-se la Viena — cum am spune noi astăzi — ca artist profesionist. Prea mare fusese perioada de aservire la gusturile nobiliare, prea îndelungată situaţia de muzician provincial, prea numeroase erau lucrările scrise din datoria de a alimenta manifestările de la palat, în funcţie de posibilităţile şi stilul de execuţie de acolo („Operele mele sînt chibzuite numai pentru propriul nostru ansamblu şi nu şi-ar putea manifesta efectul într-o altă parte"), ca să nu-şi dea seama că schimbarea nu putea însemna pentru el o cotitură totală şi imediată. E drept că, asemenea lui Bach, Haydn şi-a luat funcţia în serios. Bucuria de a face muzică — raţiunea existenţei sale — modestia înnăscută [1], munca asiduă, de care era mereu absorbit, îl făceau să se mulţumească cu cît i se oferea la palatul familiei Esterházy — chiar atunci cînd numele său căpătase o notorietate naţională şi chiar europeană (lucrările lui, între care numeroase simfonii, se publicau la Viena, Londra, Paris, Leipzig, Amsterdam etc.), aceasta mai ales după apariţia *Simfoniilor pariziene,* care, ca şi *Oratoriul Stabat Mater,* mai înainte, s-au bucurat de mare succes în capitala Franţei.

Cu toată schimbarea survenită, viaţa lui Haydn în metropola austriacă s-ar fi depănat poate în sensul inerţiei trecutului, dacă marele compozitor n-ar fi primit invitaţia de a vizita Anglia, în acea vreme, una din cele mai înaintate ţări din punct de vedere economic şi social. Londra era un centru cu o bogată viaţă de concert la care îşi dădeau concursul diverşi artişti străini (printre

[1] „Pasiunea lui Haydn era mai degrabă dragostea de muzică decît dragostea de glorie"... „Nici o umbră de ambiţie"... „El se gîndea mai curînd la plăcerea de a face muzică şi nu o considera ca un mijloc de a cuceri un rang printre oameni". (Stendhal : *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase,* Paris, 1914, pag. 38.)

Johann Peter Salomon

ei, simfoniştii : Clementi, Pleyel, Jirovec) şi cîteva formaţii simfonice. Publicul de acolo, a cărui cunoştinţă a dorit s-o facă şi Beethoven, era cultivat şi sensibil.

Cea dintîi invitaţie pentru Londra i se adresase lui Haydn de către J. B. Cramer — tatăl cunoscutului virtuoz al pianului. Aceasta se producea în anul 1787, printr-o scrisoare primită la Esterházy, atunci cînd muzicianul-slujbaş nu putea părăsi oricum palatul «oblăduitorului» său. Scurtă vreme după stabilirea lui Haydn la Viena, Salomon — un violonist şi organizator de concerte din Londra — perfecta turneul şi se îmbarca, împreună cu Haydn, în decembrie 1790, pentru Anglia [1]. Venerabilul maestru fusese

[1] Sosit la Londra, la începutul lui ianuarie 1791, Haydn a rămas acolo un an şi jumătate, pînă în iunie 1792. Din această primă călătorie datează : şase simfonii, divertismente, lucrări instrumentale de cameră, vocal-simfonice etc.

A doua călătorie la Londra durează din ianuarie 1794 pînă la sfîrşitul verii lui 1795 şi este legată de alte şase simfonii, divertismente, triouri, prelucrări de cîntece populare scoţiene şi din Ţara Galilor, precum şi de o altă serie de concerte, date sub conducerea sa, ca şi în prima călătorie.

vizitat ceva mai înainte de Mozart, care i-a urat drum bun şi succes. La Bonn, în trecere, Haydn avea să-l cunoască pe tînărul Beethoven, căruia, recunoscîndu-i flacăra, i-a înlesnit plecarea în capitala austriacă pentru a se dezvolta într-un mediu mai prielnic.

În Anglia, Haydn producea «mare senzaţie» — după cum scria însuşi, pe un ton gazetăresc adecvat locului. Era mereu invitat şi salutat pretutindeni cu «complimente englezeşti». La primul concert simfonic la care asista, a fost ovaţionat cum nu mai fusese nimeni... „de o jumătate de secol" — probabil de pe vremea lui Händel.

Marele compozitor se angajase să scrie pentru Londra şase simfonii, pe care trebuia să le prezinte el însuşi în concerte, aşa că era grijuliu cu timpul şi cu sănătatea, deşi schimbarea produsă în existenţa lui echivala oarecum cu o regenerare, cu o a doua naştere.

Apariţia lui Haydn în viaţa muzicală londoneză s-a produs în martie 1791, după o serie întreagă de amînări şi tergiversări, din care n-au lipsit neîncrederea, invidia profesională, jocul intereselor negustoreşti.

Repetiţiile în vederea concertului [1] organizat de Salomon la Hanover Square Rooms au început cu prima *„Londoneză" — Simfonia nr. 93, în re major.* Haydn se găsea în faţa unei orchestre impunătoare pentru acea vreme, alcătuite din vreo 16 violine, 4 viole, 3 violoncele, 4 contrabasuri, cîte o pereche de flaute, oboaie, fagoturi,

[1] Primul concert cuprindea o uvertură de Rosetti, cîteva piese vocale, un concert de oboi, unul de vioară, o *Nouă mare uvertură* (simfonie — n.n.) de Haydn, care deschidea partea a doua — o lucrare concertantă (pentru pian şi harpă) de Dusík, un *Rondo* de un anume Andreozzi şi o *Mare piesă* de Koželuh. Afişul atrăgea atenţia : ...„Dl. Haydn va fi la clavecin".

The Hanover Square Rooms din Londra

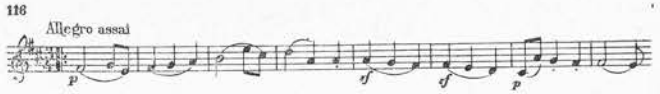
corni şi timpane. Concertmaestrul era Salomon ; pe atunci acea funcţie includea şi conducerea practică a execuţiilor — dar autorul era cel care supraveghea totul.

Lucrarea se deschide cu o introducere în *Adagio :*

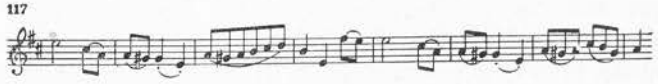
115

La prima repetiţie, Haydn opri de cîteva ori orchestra pentru a obţine execuţia corectă, şi în expresia dorită de el, a primelor măsuri. Pesemne că şaisprezecimea de anticipaţie a celei de a doua *fermata* nu era atacată la timp şi împreună. „Dacă nu-i plac primele trei note... cum o să ne descurcăm în rest ?"... şopti un muzicant, vecinului său. Dar Haydn a luat în mînă o vioară şi a exemplificat ; lucrurile s-au pus la punct şi s-a putut merge mai departe.

Introducerea este urmată de un *Allegro assai,* în forma de sonată, cu o temă, de opt măsuri, a viorilor :

116

Sforzando-urile, *staccato*-urile şi diversitatea *legato*-urilor, toate arată aici o grijă minuţioasă pentru reliefarea expresiei.

În tema a doua, expusă de asemenea de viorile prime, acompaniate de celelalte coarde, apare, în măsura 7, o grupare binară de valori în măsura de trei timpi, ceea ce produce, desigur, efect asupra ascultătorului :

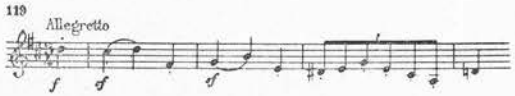
117

Dezvoltarea foloseşte mai toate elementele din expoziţie (şi fraza conclusivă), în măiestrite combinaţii componistice, de un puternic efect dramatic cum este, în mijlocul ei, *fortissimo* tăios, în *tutti,* şi *piano subito* ce-i urmează.

Diferenţierea mai frecventă a violoncelelor şi contrabasurilor, care cîntă de obicei împreună, dublîndu-se la octavă, atribuirea temei principale violinelor secunde (9

măsuri după începutul reexpoziției, anticipată de o pauză generală), diversitatea învesmîntărilor orchestrale, prelungirea *codei* față de secțiunea conclusivă din expoziție — — iată cîteva elemente ce ilustrează stadiul avansat al creației lui Haydn, începînd chiar cu prima parte din prima *„Londoneză"*.

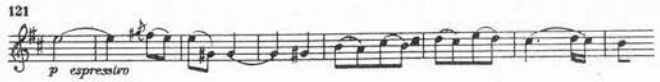
Generoasă ca suflu și în același timp meticuloasă în elementele structurale, partea a doua, *Largo cantabile,*

a produs o atît de mare impresie și a fost primită cu atît de mare entuziasm încît, la prima audiție, a fost bisată.

Prin unisonul apăsat,

menuetul capătă «marca» țărănească, haydniană, chiar de la început. De unde întreaga orchestră era folosită adesea în *tutti* în prima secțiune, în trio, suflătorii se opun compact și puternic coardelor.

Finalul — *Presto ma non troppo* — evoluează pe două teme. Prima, vioaie, a viorilor

este dezvoltată înainte de expunerea celei secundare, ce se anunță — lucru demn de subliniat — la suflători : primul oboi și primul fagot, împreună :



„Este, într-adevăr, minunat ce gînduri sublime și impunătoare țese acest maestru în lucrările sale. Apar adesea pasaje pe care este imposibil să le asculți fără să te exalte ; și atunci, transportați de admirație, sîntem siliți să aplaudăm, să aclamăm"... așa scria un ziar londonez după primul concert al lui Haydn, cu prima *„Londoneză"*. Era consemnarea unui succes deplin, care avea să inaugureze ciclul de apogeu al simfoniei clasice în general.

Cu o introducere în același timp luminoasă și interiorizată, cu un *Allegro,* în motivele căruia se îndeasă mereu valorile mici, de optimi, cu *Andantele,* a cărui melodie va contrapuncta în orchestră aria plugarului ce „...brazda o despică fluierînd" — din *Oratoriul „Anotimpurile"*, al aceluiași autor, cu *Menuetul* în gen de *scherzo,* cu finalul ei ca o scenă de dans, a doua simfonie din serie este *nr. 94,* în *sol* major, *„Surpriza"* — pe care am prezentat-o. (A se vedea capitolul „Pe marginea unei lucrări de Haydn...", pag. 12).

Mai «beethoveniană» decît au putut fi primele două simfonii ale autorului *„Eroicei"*, următoarea, *nr. 95,* este unul din rarele exemple de lucrări haydniene concepute într-un mod minor : *do* minor, și singura dintre *„Londoneze"* fără introducere.

Începe cu o temă ce conține un neașteptat contrast interior :

122 Allegro moderato

Se pare că această simfonie s-ar fi născut sub impresia dureroasă resimţită de Haydn la aflarea ştirii dispariţiei premature a lui Mozart. Revolta împotriva unui destin crud, deznădejdea, resemnarea, mîngîierea, întîlnite mai în fiecare pagină a lucrării, aruncă parcă o punte spre simfonismul «Titanului», care avea să cuprindă marile probleme ale vieţii şi ale morţii în pagini muzicale pătrunse de un puternic înţeles filozofic.

Tema secundară, adusă în *mi bemol* major, ascunde şi ea un mişcător conţinut emoţional :

123

După o dezvoltare cu suflu eroic, reexpoziţia intervine într-un chip destul de nou pentru Haydn, nereluînd capul temei principale, ci a doua secţiune a ei, cu motivul punctat, ca de marş (a se vedea măsura a treia din ex. 122), iar *coda* readuce precipitarea de triolete care încheia puternic şi expoziţia.

Mişcarea lentă — *Andante* — este o temă cu variaţiuni :

124 Andante

în consecventul melodiei, violoncelele şi contrabasurile cîntă domol :

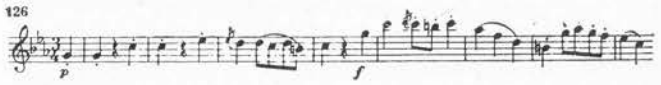
125

Nu este vorba aici de acel mîngîietor «papa Haydn» — cum i se spune genialului compozitor, uneori, în mod familiar — poate prea puţin cuviincios (Kretzschmar) — ci de o largă, de o cuprinzătoare generozitate umanistă.

Creaţia lui Haydn de după 1770 — perioadă în care muzica sa se îndepărtează de caracterul galant, agreabil şi implicit exterior, superficial — depăşeşte subiectivul, ridicîndu-se pe treptele unei generalizări de sentimente atotcuprinzătoare. Şi, în felul acesta, Haydn ne apare ca un adevărat şi mare «părinte», ca un promotor al caracterului social al simfonismului.

Cu toate că păstrează factura tradiţională, partea a treia a lucrării, care ne-a prilejuit aceste consideraţii, n-ar mai fi trebuit intitulată menuet. Dans ?

126



să zicem, dar este un dans sever, ca de pe o placă funerară, antică, din perioada homerică.

Mai tîrziu, datorită lui Beethoven, cînd partea a treia de simfonie avea să fie o muzică «serioasă», o mişcare ce se încadra într-un consens emoţional al întregului componistic, se renunţă la folosirea denumirii de *scherzo*. Transformînd esenţa menuetului (care devine uneori, după cum am văzut în *Simfonia „Surpriza"*, un fel de *scherzo),* Haydn nu renunţă însă la obişnuita titulatură a penultimei părţi a ciclului.

Secţiunea centrală este un frumos, dar anevoios solo de violoncel,

127

acompaniat în *pizzicato* de celelalte coarde.

Monotematic,

128 Vivace

finalul conține o încordată dezvoltare, ca în cele mai grandioase pagini ale maeștrilor polifoniei (a se vedea și ex. nr. 114 de la pag. 175), evoluînd spre o încheiere de *Gloria*, o glorificare poate a geniului mozartian, dar în orice caz o glorie a simfonismului haydnian.

A patra „*Londoneză*", în *re* major (1791) [1] se numește „*Miracolul*", datorită unei întîmplări legate de prima ei execuție și anume : în timpul concertului s-a prăbușit în sală un candelabru care... «miracol», n-a făcut nici o victimă, fiindcă, cu totul întîmplător, locurile cu pricina nu fuseseră ocupate.

Începe cu o introducere, — *Adagio* — care, după o măsură cu caracter de improvizație *(ad libitum)* a oboiului, trece într-un *Allegro* vesel, cu o temă principală dantelată, expusă de viori :

129 Allegro

[1] Afișul din 18 martie arăta că... „la cerere, noua simfonie a lui Haydn era repetată" ; iar ziarul „The Morning Chronicle", de a doua zi, consemna că este o compoziție... sublimă, cu idei variate, grandioasă, că fiecare instrument e prețuit de muza sa.

Bucuria domină *Andantele*,

130 Andante

chiar și în episodul mijlociu, în minor — un *scherzino*, tratat polifonic. În reluarea majorului, către încheierea acestei ample mișcări, două violine devin soliste.

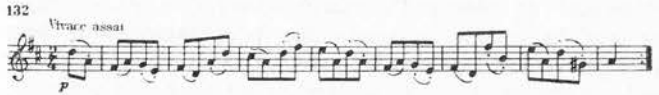
Binecunoscut, datorită reducțiilor pentru pian ale partiturii, *Menuetul* — *Allegretto* — își datorează popularitatea poate mai ales trioului, în care concertează solistic oboiul

131

și fagotul, dublat de primele violine.

Finalul — *Vivace assai* — este conceput în formă de rondo pe o temă-refren ca o vîrtelniță :

132 Vivace assai

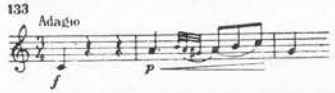


Reluarea ei va fi mereu anticipată de o figură șăgalnică, întortocheată, a viorilor prime.

Diminuendo pînă la *piano* sau *pianissimo*, și chiar la *piano-pianissimo* — nuanță foarte rar întîlnită la clasici — *crescendo* și *decrescendo*, — abia perceptibile (de la piano la *mezzo-piano* și înapoi, accente *sforzando, staccato, legato,* coroane... iată feluritele notări înscrise printre portativele

simfoniei — în special în ultima parte — care demonstrează surplusul de grijă pentru amănuntul expresiei muzicale, în continuă perfecţionare.

Simfonia nr. 97 (1792), în tonalitatea «academică» a lui *do* major, este ea însăşi «academică» prin ţinută şi prin construcţia formelor. Introducerea

133 Adagio

cuprinde o figură melodică, schumanniană parcă, pe care o vom reîntîlni în secţiunea conclusivă a expoziţiei şi în *coda* din partea întîi.

Tema principală a primei părţi propriu-zise — *Vivace* — foloseşte din plin arpegiul, fiind, în felul acesta, «armonică» prin excelenţă :

134 Vivace

Alternări de *sforzando*, marşuri compacte de optimi, în unison, la coarde, o incursiune prin intermediul bemolilor în regiuni tonale depresive şi o pauză generală preced enunţarea temei secundare, o melodie a viorilor

135

acompaniată valsant.

În fraza conclusivă, unde apar trioletele întîlnite în locuri similare din alte lucrări, Haydn foloseşte din nou

artificiul substituirii metricii binare (a se vedea barele punctate) celei ternare, prin accente impuse astfel :

136

Dezvoltarea, construită mai ales pe capul temei principale, lasă locul unei reexpoziţii care cumpăneşte prima secţiune, dar altfel orchestrată pe alocuri, iar mişcarea se încheie în *fortissimo,* cu o *coda* bazată pe tema principală.

Partea lentă — *Adagio ma non troppo* — constituie şi ea o temă

137 Adagio ma non troppo

cu variaţiuni, avînd o terminaţie caracteristică, o ritornelă a viorilor prime.

Majorul luminos este urmat de un minor cu neaşteptate accente poruncitoare în *tutti,* dar şi cu coloraţii străvezii ale suflătorilor. Din nou apare majorul. Prin valori de sunete mai mici, el reliefează agilitatea viorilor şi chiar aceea mai greoaie a başilor. Mişcarea se încheie într-o atmosferă feerică, de viziune romantică, prevestindu-i parcă pe Weber sau pe Mendelsshon-Bartholdy.

Menuetul, — *Allegretto* — cu străluciri händeliene de trompete şi bătăi festive de timpane, are în centru un trio delicat, condus de oboi şi fagot.

Scînteind de umor, finalul — *Presto assai* — este un rondo ca o scenă spirituală de operă, cu hohote de rîs.

Întreaga mișcare, a cărei dezvoltare folosește din plin motivul coborîtor însemnat în acest exemplu,

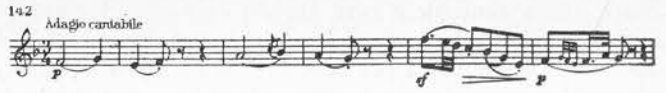
constituie o pildă de superioară măiestrie haydniană, evident, binefăcător fecundată de geniul iradiant al lui Mozart.

Deși în *si bemol* major, *Simfonia nr. 98* (1792) începe cu un *Adagio* în minor,

care anticipează tema principală din *Allegro,*

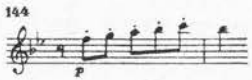
construit, bineînțeles, în forma de sonată.

Tema a doua este adusă, în *forte,* de viorile prime, flaut și oboiul I, așa cum va fi și în reexpoziție :

Mai interesant este *Adagio cantabile,*

cu două idei melodice, ce se înlănțuie cu o *coda.* Lipsit de atmosfera lirico-pastorală a atîtor pagini similare, el este înțeles de un comentator, — Tovey — ca un fel de pios recviem.

Menuetul, în *Allegro,* are în trio figuri unduitoare, legănate.

În final — *Presto* — domină o melodie săltăreață a viorilor :

Ea va fi folosită și în chip de temă secundară, prin transpunere la dominantă. Mai semnalăm și acest motiv al viorilor, ivit pe aceeași treaptă :

O dezvoltare care se deschide tocmai cu acest motiv (violină solo) este urmată de obișnuita reexpoziție și de o *coda,* dens orchestrată pe alocuri, într-o mișcare mai moderată.

„Un Haydn de calitate, fără să fie însă pe de-a-ntregul de cea mai bună calitate“ [1]... așa a fost calificată *Simfonia nr. 99, în mi bemol major* (1793).

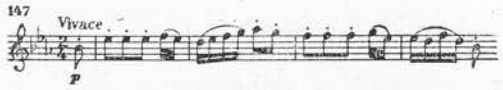
[1] *Grove's Dictionary of Music and Musicians.*

Este prima simfonie în care Haydn foloseşte clarinetele. Lucrarea se deschide cu un *Adagio* în mijlocul căruia apare o modulaţie enarmonică *(do bemol — si becar).* Din partea întîi — *Vivace assai* — reproducem numai tema secundară, reverenţioasă, tocmai aceea expusă de clarinet împreună cu viorile prime :

Mişcarea lentă — *Adagio* — evoluează pe două idei melodice. Prima e cîntată de cvartetul de coarde,

iar a doua este mai amplu orchestrată.

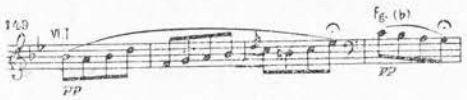
Ca şi în *Simfonia „Surpriza"*, menuetul este un fel de *scherzo* — *Allegretto* — cu efecte de contrast.

Finalul — *Vivace* — zoreşte mereu pe opţiuni şi şaisprezecimi neostenite,

care apar şi în tema secundară, expusă dialogat de clarinete, pe de o parte (instrumentele acestea noi pentru Haydn începeau deci să se emancipeze), şi de flautul I şi fagoturi, pe de altă parte. Se presupune că fantezia şi verva orchestrală a acestui final l-ar fi inspirat pe Beethoven într-un loc din ultima mişcare a *Simfoniei IV.*

Nu numai atmosfera, dar chiar şi unele amănunte apropie cele două episoade.

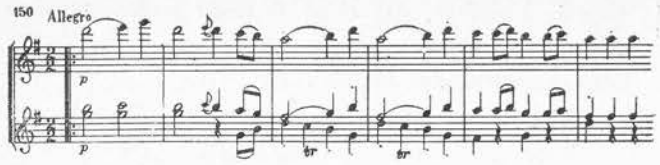
Dăm un extras din Haydn :

şi unul din Beethoven (o tradiţie de interpretare cere să se cînte acest moment *Andante* — deşi nu este indicat în partitură — şi încă cu o reţinere a mişcării spre fermată, ca pentru pregătirea ei) :



Iată-ne ajunşi acum la simfonia haydniană cu numărul jubiliar 100. Este scrisă în 1794 şi se adresează unei formaţii orchestrale care încorporează un flaut, cîte două oboaie, clarinete, fagoturi, corni, trompete şi, de astă dată, o adevărată grupă de baterie (timpane, trianglu, talgere şi toba mare) împreună cu obişnuitul grup al instrumentelor cu arcuş.

Introducerea — *Adagio* — ici-colo cu accente măreţe, renunţă la clarinete, iar din percuţie foloseşte doar timpanele. Mişcarea *Allegro* expune tema principală — lucru demn de subliniat — folosind un trio de suflători în registrul înalt (flaut, oboi), ca o mică fanfară şi fără a fi susţinuţi de alte instrumente :

150 Allegro

Evocînd parcă mersul în marş, fraza secundară este adusă de viorile prime :

151

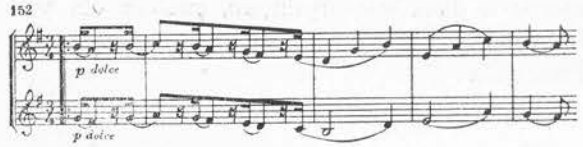
(la începutul ei întîlnim celula ritmică ce ne aduce aminte de prima temă din *Simfonia în sol minor* de Mozart).

Pe această temă începe, după două pauze generale, dezvoltarea, cu momente de impresionantă forţă orchestrală.

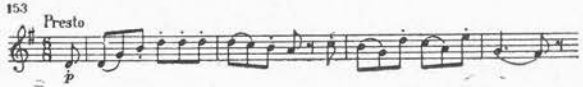
Partea a doua, constituind o excepţie, nu este o mişcare lentă, ci un *Allegretto*. Construcţia ei este aceea a unui lied în trei secţiuni, în care prima temă nu este alta decît melodia cîntecului franţuzesc — *La gentille et jeune Lisette* — pe care l-am întîlnit în *Simfonia nr. 85*.

Tema are ritm de marş, dar simfonia îşi ia de fapt numele de *„Militara"*, de la episodul în care, în minor (fraza mijlocie), întreaga orchestră — înţelegînd şi toată garnitura de baterie, cîntă pompos, milităreşte. Secţiunea primă se reia acum cu melodia la oboi, după încă o defilare de sonorităţi în *tutti*, dominate de suflători. Punctul cel mai atractiv al ultimei secţiuni, *coda*, este semnalul trompetei a doua, urmat de un episod în care bateria capătă elocvenţă în *fortissimo*.

Menuetul — Moderato — tanţoş la început, integrează un trio,

152

în care dansează parcă un cuplu de balerine.

Finalul simfoniei — *Presto* — porneşte de la o temă a viorilor

153 Presto

şi capătă o formă de sonată cu trăsături de rondo.

Stăpîn pe armatele de sunete pe care le-a organizat şi le-a condus o viaţă întreagă, «generalul veteran» Haydn dezvoltă această ultimă parte din *„Simfonia militară"* cu o admirabilă tehnică, ridicînd elemente muzicale, în aparenţă de mică importanţă, la semnificaţii expresive nebănuite — procedeu specific de gîndire simfonică, de ceea ce numim simfonism.

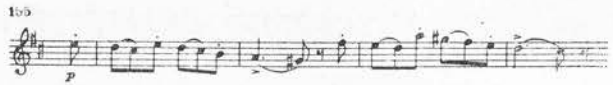
Simfonia nr. 101, în re major, „Ceasornicul" (1794), începe cu o introducere — *Adagio* —în *re* minor, concentrată, ca o introspecţie filozofică,[1] pe care interpretările

[1] E curios cum un comentator erudit şi sensibil cum este Hermann Kretzschmar poate afirma că în această lucrare de apogeu... „se face simţită o anumită uniformitate, atît în fiecare parte, cît şi în raportul mişcărilor ei". Dacă se poate vorbi despre vreo «uniformitate», aceasta nu poate fi decît aceea intenţionată din mişcarea lentă, care a conferit numele simfoniei.

de mare clasă (de pildă aceea a lui Furtwängler) știu să o sublinieze.

În prima parte — *Presto* — evoluează și se dezvoltă elementele a două teme sprințare, analoge din punct de vedere ritmic.

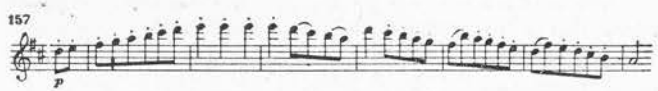
Principala :

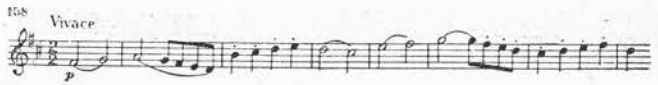
Secundara :

Simfonia și-a cucerit popularitatea sub numele de *„Ceasornicul"*, datorită sunetelor sacadate, «tic-tac»-ului care acompaniază melodia

din mișcarea lentă — *Andante*. Ea apare ca un refren în diferite transformări și înveșmîntări orchestrale (forma este o combinație de rondo și de temă cu variațiuni).

Sărbătoresc și energic, impetuos, menuetul — *Allegretto* — folosește adesea în prima lui secțiune orchestra

mare a timpului (cîte două flaute, oboaie, clarinete, fagoturi, corni, trompete, timpane, coarde), din care se face auzită însă sonoritatea unor personaje «mai anonime», ca timpanele, cu un ritm oarecum fatidic (cum avea și menuetul din *Simfonia nr. 95, în do minor*) și cornii, care, de obicei au rol de umplutură armonică și de susținere a puterii ansamblului.

Gingășia și umorul rustic-pastoral al trioului — în care flautul,

în dialog cu «morocănosul» fagot, evoluează solistic pe ritmul marcat și subliniat de ansamblu — e foarte greu de zugrăvit în cuvinte. Finalul simfoniei — *Vivace* — este o mișcare de o excepțională forță și multitudine artistică. În cîteva minute doar, adună parcă și înfățișează măiestria cîștigată de-a lungul vieții de geniul neobosit. Este un exemplu ilustru al felului în care Haydn știe să valorifice o temă,



o singură temă, surprinzîndu-i toate virtualitățile, eliberîndu-i toate valențele expresive.

Se poate risca afirmația că cele mai remarcabile părți simfonice haydniene sînt tocmai acelea în care tematica se restrînge la o singură idee, la un singur germen (finalul *Simfoniei nr. 95* era și el o pildă în acest sens). «Părintele simfoniei»... «se joacă» cu elementele materiei sonore — tematica creată de el însuși — le combi-

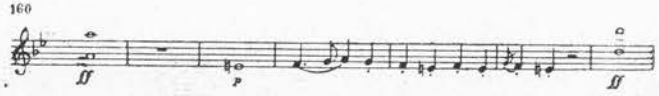
nă și disociază, folosește deopotrivă analiza și sinteza, ca un gînditor sensibil care supune lumea senzațiilor, percepțiilor și emoțiilor, unei logici specifice, rămase ca exemplu pentru posteritate, pe care o definim prin noțiunea de «clasicism muzical». Unind într-un organism indestructibil elemente de rondo și sonată, folosind totodată procedeul variațiunilor și al imitațiilor, al suprapunerilor polifonice, Haydn imprimă acestui final un interes muzical excepțional.

Simfonia nr. 102, în si bemol major (1795), începe cu o introducere — *Largo* — urmată de un *Allegro vivace,* într-o impozantă alcătuire de sonată.

Prima temă nu se expune în *piano*, ca de obicei, ci într-un *fortissimo :*

159 Allegro vivace

Tema a doua,

160

este jalonată pe niște acorduri-coloane. În desfășurarea primei părți, ea are o importanță preponderentă. (Ar fi deci impropriu ca, în virtutea unui limbaj, din păcate obișnuit, dar prea puțin exigent, prin faptul că este secundă, să-i spunem... secundară.)

Autorul a folosit și într-un trio cu pian materialul mișcării a doua — *Adagio.* Ea cuprinde această temă-arabesc,

161 Adagio

care conferă muzicii o atmosferă visătoare, ușor melancolică. Ca să n-o tulbure, trompetele cîntă cu surdină, iar timpanele «în surdină» — acoperite.

Menuetul, — *Allegro* — asemănător în frumusețea lui cu multe altele, e urmat de o ultimă parte — *Presto* — mucalită :

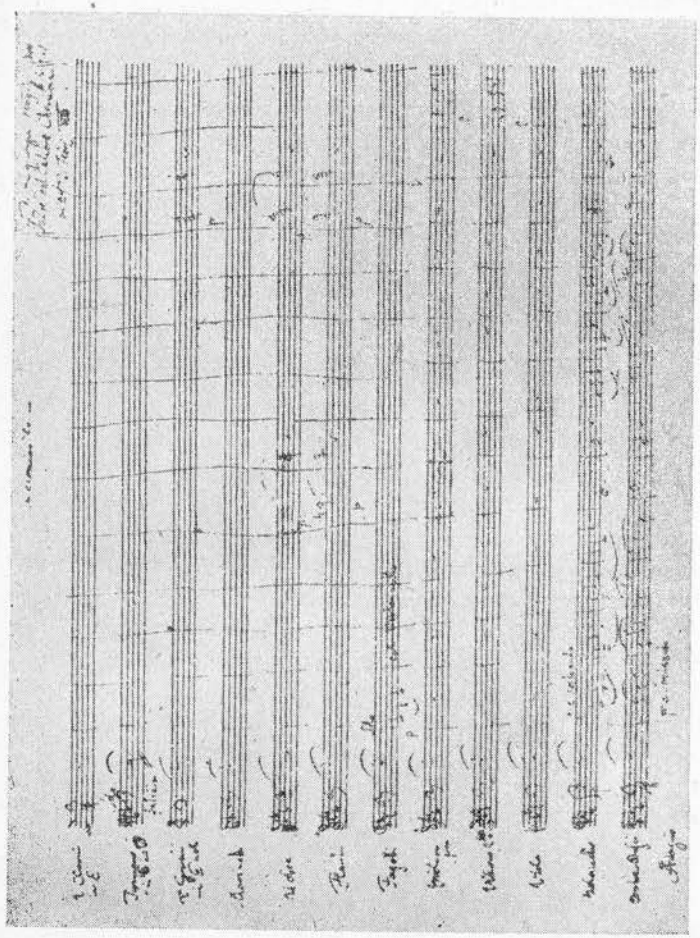
162 Presto

Este parcă o scenă populară de dans, care reprezintă însă încă un model de desăvîrșit meșteșug artistic.

Penultima simfonie — *„Paukenwirbel"* (1795) — a ilustrului maestru clasic își ia numele de la felul cum se deschide. Haydn «a cutezat» să facă... «să cînte» timpanul, în *tremolo,* în primul moment al unei lucrări. Scrisă în *mi bemol* major, începe cu obișnuita introducere — *Adagio* — ca și în *„Ceasornicul"* — de o mare adîncime emoțională. Iată unisonul coardelor grave și al fagotului, ca un *Dies irae ;*

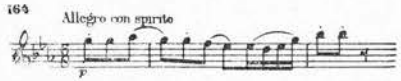
163 Adagio

Vom recunoaște elemente din introducere în dezvoltarea primei părți — *Allegro con spirito ;* de asemenea într-un episod în aceeași mișcare *Adagio,* situat înainte

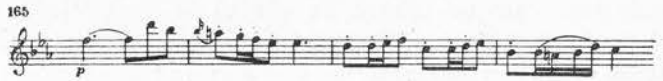


Fragment din Simfonia nr. 103 în mi bemol major „cu tremolo de timpan"

de *coda,* din nou *Allegro con spirito* (ca în *Sonata „Patetica"* de Beethoven). Iată deci ce organicitate și ingeniozitate [1] vădesc frontispiciul simfonic și *allegro*-ul. Tema principală, cu ritm de vals,



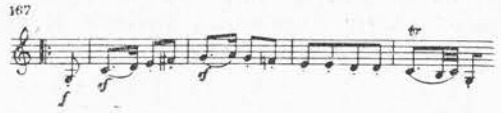
începe «pe dos», nu pe primul, ci mereu pe al patrulea timp din măsura de $\frac{6}{8}$.

După o punte, construită pe elementele temei inițiale, se ivește, la dominantă, tema secundară,

de data aceasta, putem spune, un vals veritabil.

Dezvoltarea începe *fugato,* cu capul primei teme, și folosește, după cum am văzut, nu numai elemente din introducere, dar și tema a doua. După episodul semnalat, *coda* precipită motivul introductiv și pe cel care deschidea tema de *Allegro,* într-un fel de rezumat.

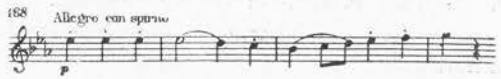
Mișcarea lentă — *Andante* — cuprinde două teme : una în minor,

[1] „...Stă în afara și contra oricărei uzanțe și ne obligă să admirăm, să respectăm libertatea geniului." (Kretzschmar).

alta în major :

Am putea vorbi... ca despre începutul unui marş funebru aparţinînd lui Haydn şi foarte apropiat de simţirea din partea II a *„Eroicei"*. Examinînd cu atenţie această pagină, scrisă în formă de variaţiuni, putem vedea că în ea găsim o seamă de momente premergătoare simfonismului beethovenian. Priviţi acele accente dureroase din măsurile 14 şi 15 ; observaţi începutul primei variaţiuni, care ne face să ne gîndim la semnalele de luptă din partea II a *Simfoniei destinului* (măsura 31 şi următoarele, din simfonia lui Beethoven) : [1]

Menuetul, de ţinută generală sobră, cu modulaţii neobişnuite în prima secţiune, e urmat de un final deschis cu un semnal de corni.

Monotematică, această ultimă mişcare — din nou *Allegro con spirito,*



este o demonstraţie a iscusitei pene haydniene, pe care ar trebui s-o elogiem în cuvinte mai pline de admiraţie şi respect decît acelea folosite pentru a distinge calităţile finalului simfoniei *„Ceasornicul"*.

[1] Eugen Pricope — *Beethoven,* Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, 1958, pag. 234.

Ultima *„Londoneză", nr. 104, în re major* (1795) — pe care maestrul George Georgescu a înregistrat-o cu Filarmonica din Bucureşti, pe disc *Electrecord* — se deschide cu un puternic «apel la atenţie» :

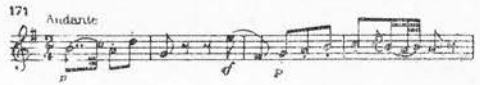
Ca şi în *Simfonia IX* de Beethoven, nu ne putem da seama aici dacă avem de-a face cu un mod major sau minor (unisonul orchestrei se mişcă pe tonică şi cvintă, evitînd terţa). Trei alternări de *tutti,* în *fortissimo,* cu un motiv întrebător, abia şoptit, epuizează introducerea care, după o pauză prelungită, oferă locul mişcării animate — *Allegro.*

Viorile prime expun acum tema principală, graţioasă :

Vigoarea şi umorul haydnian se fac de îndată simţite în izbucnirea strălucitoare a orchestrei. E interesant de precizat că tema a doua din prima parte a simfoniei nu este alta decît melodia viorilor de la început, reprodusă pe un alt plan al tonalităţii, într-o altă instrumentaţie, cuprinzînd de astă dată, pe lîngă coarde, un flaut, un oboi şi un fagot. După o frază cu caracter conclusiv, compozitorul indică repetarea expoziţiei.

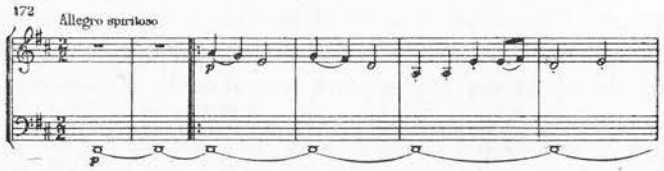
Dezvoltarea este de proporţii restrînse. Ea se înfruptă din seva temei amintite, într-o continuă înnoire. Urmează reexpoziţia primei secţiuni cu unele transformări şi, în sfîrşit, cîteva acorduri puternice de încheiere.

În mişcarea a doua — *Andante* — plină de poezie, putem desluşi înrîurirea muzicii lui Mozart, în care surîsul tineresc se amestecă cu suferinţa. Această parte este alcătuită din trei secţiuni : cele mărginaşe sînt asemănătoare prin atmosfera lor senină,

171 Andante

cea de la mijloc se impune prin tensiunea ei.

Menuetului, — Allegro — obişnuitei părţi a treia, Haydn i-a imprimat şi în această simfonie un caracter rustic plin de vitalitate. Partea mediană este suplă, contrastînd cu energia bărbătească a începutului.

Simfonia nr. 104 este cunoscută şi sub numele de *Simfonia „Cimpoiul"*, deoarece la începutul finalului — *Allegro con spirito* — tema sprinţară a viorilor se aude pe un sunet prelung, o pedală a cornilor şi violoncelelor, asemenea hangului instrumentului popular :

172 Allegro spiritoso

Concepută în forma de sonată, această ultima parte a lucrării are o temă secundară care se aude în *piano* la viorile prime, imitate de fagot şi de alte instrumente :

173

Asemănătoare ca structură cu primul *Allegro,* ultima parte are însă o *coda* mult mai extinsă. După încă o readucere în *fortissimo* a «temei de cimpoi», simfonia se încheie într-o atmosferă plină de optimism.

Trăsăturile populare ale temei principale din finalul ultimei simfonii a lui Haydn sînt evidente, nemaiavînd nevoie de a fi demonstrate — după cum nu au nevoie de demonstraţie, în acest sens, zeci de alte melodii din lucrările sale.

★

Pornind de la muzica de agrement, de divertisment, de la serenadele şi casaţiunile întemeiate în bună parte pe cele mai răspîndite forme de cîntec şi dans, simfonia, la Haydn, rămînea credincioasă legăturii cu folclorul, ce poate fi urmărită pe întregul său drum, cu genurile muzicale cele mai familiare din acea vreme, cu intonaţiile melosului austriac, tirolez, croat, ceh, morav, maghiar etc., întîlnite mai la tot pasul pe uliţele şi în cîrciumile din sate, în pieţele şi pe străzile oraşelor austriece [1], în parcurile şi în localurile de petrecere, mai ales din Viena.

Demonstrîndu-se originea croată a lui Haydn şi ştiindu-se că în copilărie el cînta din vioară pe la nunţile ţărăneşti, s-a căutat identificarea în creaţia sa a unor teme populare de prin partea locului şi, în general, balcanice. Ca un ecou al acestor preocupări, H. C. Robbins Landon, în volumul său referitor la simfoniile haydniene, arată

[1] „Cîţiva ani după ce s-a stabilit la Eisenstadt şi de îndată ce şi-a închegat un stil, Haydn s-a gîndit să-şi hrănească imaginaţia culegînd cu grijă acele cîntece vechi şi originale ce curg în poporul fiecărei naţiuni. Ucraina, Ungaria, Scoţia, Germania, Sicilia, Spania, Rusia i-au dat obolul." (S t e n d h a l — *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, Paris, 1914, pag. 80.)

(pag. 567) că folcloristul Kuhač a identificat modelul croat al temei principale din partea întîi a *Simfoniei nr. 103*, că tot el a demonstrat legătura evidentă a temei din partea lentă și a variației sale în major — din aceeași lucrare — cu două cîntece populare din ținutul Oedenburg. Pe de altă parte, tema finalului *Simfoniei nr. 102* ar fi un marș ce se cînta de obicei la nunțile țărănești din Turopol, iar finalul ultimei simfonii folosește melodia *Oj Jeleva* din districtul Kolnov, de lîngă Oedenburg. Muzicologa sovietică T. Popova [1] citează și ea printre altele, ca autentic croate, refrenul [2] din finalul *Simfoniei nr. 103* și o temă din ultima parte a *Simfoniei nr. 98, în si bemol major.*

Exemplele de teme cu rezonanțe folclorice ar putea fi multiplicate poate la zeci — să ne gîndim în primul rînd la menuete (și mai cu seamă la triourile din ele, ca de pildă cele din *Simfoniile nr. 96* sau *97*), dar și la belșugul de teme dansante din părțile extreme ale ciclului simfonic ; mai important însă este ce a realizat Haydn cu aceste melodii, pe care le-a imortalizat, de fapt, din punctul de vedere al culturii muzicale.

Deși s-au scris și pînă la el și în timpul său lucrări de acest gen, Haydn este considerat «părintele simfoniei» (a fost recunoscut ca atare și de Mozart), fiindcă în perioada sa de maturitate artistică a creat, a impus în fața contemporanilor și a statornicit pentru posteritate tipul ideal al unei categorii de muzică orchestrală amplu dimensionată, împărțită în patru capitole, diferite din punctul de vedere al elementelor de structură, al caracterelor, al modalității de construcție, dar într-un admirabil echilibru,

[1] Studiu-prefață la primul volum din seria *„Londonezelor"*, publicate la Moscova în 1959, Editura Muzghiz.

[2] Intervalul de secundă mărită, întîlnit aici, reprezintă o influență a muzicii orientale — «turcești».

într-o unitate a conținutului emoțional de idei și sentimente, a imaginilor sugerate sonor, în care întregul se exprimă prin părți, iar părțile alcătuiesc un întreg.

Simfonia clasică reprezintă rezultanta unui îndelungat proces evolutiv, de la formele embrionare la cele superioare și nu o generație spontanee, înzestrată cu atributele ființelor artistice pe care le cunoaștem. Haydn și-a avut modelele lui, dar acestea n-au însemnat pentru el decît un stadiu incipient ; Haydn a fost și influențat — în primul rînd de contemporanul său mai tînăr Mozart — dar această înrîurire s-a produs mai tîrziu, către toamna vieții.

Oricît de zeloși am fi în căutarea izvoarelor profesionale ori populare, în deslușirea influențelor, a punctelor de contact dintre el și contemporani, n-am putea ignora natura creatoare genială, de un extraordinar spirit inventiv, selectiv și de sinteză, a acestui pisc din lanțul de munți care formează istoria simfoniei. Haydn a înălțat singur acest pisc printr-o muncă migăloasă de decenii, cucerind, cu fiecare din cele peste 100 de lucrări, cîte o cotă.

„Melodia — preciza Haydn însuși — este elementul care dă farmec muzicii. . .". „Răbdarea și studiul sînt suficiente pentru a asambla sunete plăcute, dar inventarea unei melodii frumoase este o însușire a genialității". Geniul fiindu-i dat, deci implicit darurile native de melodist, Haydn nu și-a îndreptat preocupările atît asupra tematicii [1], cît asupra cadrului în care era folosit elementul melodic, asupra formei puternice și armonioase în care trebuia să se încadreze.

[1] Cantabilul suplu și de expresivitate rafinată va fi o calitate nouă, pe care o datorăm mai cu seamă lui Mozart, după cum concentrarea la maximum a materiei muzicale în acele teme pregnante de la care poate porni o întreagă simfonie, cum este *Simfonia destinului*, reprezintă rezultatul spiritului laborios al lui Beethoven.

Partea I, cu sau fără introducere, transpunînd parcă principiul activ al vieţii, adoptă o formă de sonată cu toate însuşirile ei de contrast, dinamică emoţională şi simetrie în succesiunea secţiunilor interioare. Acest contrast arareori este puternic. Urmărind unitatea părţii componistice, Haydn se mulţumea cu teme asemănătoare, recurgînd uneori chiar la identităţi, prin reeditarea doar a temei iniţiale pe un plan diferit, în contrast tonal. Dar sînt şi cazuri cînd, prin excepţie, găsim o accentuată dualitate nu numai între teme, dar chiar în interiorul uneia şi aceleiaşi idei muzicale. (De exemplu tema întîi din *Simfonia nr. 95).*

Primul *allegro* haydnian — scris în măsurile de $\frac{4}{4}$ sau *alla breve*, $\frac{3}{4}$ ori $\frac{6}{8}$ — expune tema principală, bine-înţeles, în tonalitatea de bază. Trecerea spre tonalitatea în care va apare tema a doua se face reluîndu-se fragmentar melodia iniţială sau intercalîndu-se o idee oarecum nouă. Ajungîndu-se la tonalitatea temei secundare, tema iniţială este de multe ori reanunţată, precedînd expunerea ideii a doua. Secţiunea conclusivă a expoziţiei afirmă noua tonalitate, aceea în care apăruse ideea secundară. În această *codetta* sînt reluate cîteodată elemente din prima idee. Dezvoltările, destul de restrînse, nu angrenează întotdeauna ambele teme, ci se sprijină mai ales pe prima. După cum am văzut, Haydn readuce cîteodată tema întîi într-o falsă repriză, pentru ca numai după aceea să se ivească adevărata repriză. În cazurile în care *allegro* se axează pe o singură idee melodică, Haydn îşi pune interesante probleme de înnoire a expresiei în reexpoziţie, «recompunînd» această secţiune, pe care o împlineşte cîteodată cu o *coda* de obicei concisă, dar uneori mai dezvoltată.

Mişcarea lentă, deseori în formă de temă cu variaţiuni, parcurge drumul de la cîntecul naiv, uneori pastoral,

pînă la contemplaţia, la meditaţia filozofică asupra existenţei, sau la exprimarea unei voinţe dîrze.

De esenţă populară, dar nu reprodus fără vreun aport personal, ci prelucrat (deci mai degrabă creaţie originală), *Menuetul* — partea III — ancorează puternic simfonia haydniană în cea mai largă sferă de accesibilitate. Uneori menuetului nu-i mai rămîne decît numele, căci mişcarea, îndepărtîndu-se de *moderato*, îl transformă cîteodată în *scherzo.*

Finalul, volubil, îndeobşte în formă de sonată, rondo, sau o combinaţie a acestora — iar uneori în stil fugat — întregeşte simfonia ca pe un cuprinzător tablou, uneori plin de cel mai autentic spirit rustic, al bucuriilor simple ale vieţii, al înfăptuirilor creatoare.

După introducerea gravă, patetică, în partea I, tema principală se expune de obicei de grupul viorilor prime, însoţite de celelalte instrumente cu arcuş. În scurt timp sînt valorificate însă posibilităţile de contraste de timbru şi de nuanţe (confruntări de *solo — tutti, piano — forte).*

Destul de dese sînt împrejurările cînd regiunile în care se expun temele, ca şi secţiunile înglobate de formă, se despart prin una sau chiar cîteva pauze ale întregii orchestre, ceea ce asigură un plus de inteligibilitate şi simetrie respectivului capitol din ciclu. Ar fi însă greşit să adoptăm concluzia fortuită, la care ajung unii autori, împingînd generalizarea prea departe, în ceea ce priveşte simetria frazelor muzicale în sensul obişnuitei periodizări pe patru măsuri ; Haydn ne oferă uneori soluţii uimitoare [1].

[1] „...Aş îndrăzni chiar să afirm că este mai neaşteptat decît Beethoven ; la acesta, cîteodată, se poate prevedea ceea ce va urma, la Haydn însă nu. El alunecă printre degete, are oricînd ceva nou de spus, o altă surpriză să ne dea." *(De vorbă cu Pablo Casals* de J. Ma. Corredor, Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1957, pag. 190).

Iată chiar *Simfonia „Surpriza"* : luîndu-ne după valorile mai mari, mai așezate, de sunete — pătrimi, am fi înclinați să credem că începe pe timp tare. Deschizîndu-se însă în *piano*, cum am spus «pe dos» (a doua jumătate dintr-o măsură de $\frac{6}{8}$), ea izbucnește în *forte* pe timpul întîi. În continuare, gruparea pe trei măsuri, cu desen similar, este menținută, alternînd în decursul mișcării cu ciclul de măsuri pare. Răsfoind o simfonie haydniană nu este exclus ca într-o delimitare de 8 măsuri, sensul muzical să reprezinte una ori alta din următoarele formule : $8=4+4$; $8=2\times4$; $8=2+2+2+2$; $8=3+3+2$; $8=2\times3+2$ ori inversări, combinații etc. ale acestor sume și produse. De aceea, pentru dirijor, memorizarea unei astfel de simfonii, ca și a unuia din *„Brandenburgicele"* lui Bach, poate pune probleme mai mari — ca să nu ne referim la implicațiile de frazare, deci, în ultimă instanță, de construire a interpretării — decît «simfoniile pătrate» de mai tîrziu. (Asimetriile reprezintă pentru Haydn prețioase și îndrăgite mijloace de a crea acel umor muzical specific lui.)

Cu toate pasajele tragice sau extaziant-romantice (e vorba desigur mai ales de paginile de după anul 1770, asupra cărora și-a exercitat influența curentul *Sturm und Drang)*, caracteristica permanentă a lucrărilor sale — spunea muzicologul Guido Adler despre Haydn — este „petrecerea veselă a poporului, în toate sensurile imaginabile ale acestei expresii".

Dacă, în oratoriile sale impunătoare din ultima perioadă de creație, fiul rotarului se ridica la măreția operelor de același gen ale lui Bach și Händel, în simfonie, Haydn rămîne artistul popular care, zugrăvind viața simplă — din acest punct de vedere, el se apropie de o latură a esteticii iluministe — comunică firesc, ca de la inimă la inimă. Opera vastă a acestui Homer al simfoniei pare a fi o creație colectivă, a unui întreg secol, pe care semnatarul n-a făcut decît s-o noteze, s-o organizeze, să-i dea

formă artistică, demnă de respectul tuturor. „Havdn este o verigă puternică, necesară, în lanțul creației simfonice ; dacă n-ar fi fost el, n-ar fi existat nici Mozart nici Beethoven" — scria Ceaikovski [1].

Ținut la o parte, prin funcția sa de slujbaș provincial, de puternicul curent ideologic progresist și antifeudal care a dezlănțuit Revoluția franceză, împotriva tuturor silniciilor, Haydn și-a consacrat viața muzicii, încrezător că opera sa, străbătută de dragoste de viață, de optimism neabătut, va încălzi inimile oamenilor. „Adesea, cînd luptam cu piedicile ce-mi îngreunau lucrul, cînd puterile mele fizice și spirituale slăbeau, făcîndu-mă să văd cît de greu este să perseverezi pe calea apucată, un gînd tainic îmi șoptea : nu sînt decît puțini oameni mulțumiți și fericiți pe acest pămînt ; pretutindeni predomină suferințele și grijile. Poate că, într-o bună zi, truda ta va deveni o sursă din care cei istoviți sau cei împovărați de griji vor putea să soarbă cîteva clipe de destindere si de înviorare. Ce motiv puternic de a merge înainte" [2].

Creația haydniană este încă prea puțin cunoscută ; o recunosc chiar marile personalități, printre care se numără și Pablo Casals.

Iată de ce ne-am străduit să parcurgem cît mai amănunțit opera lui Haydn.

În condițiile favorabile de la noi, valorilor clasice li s-au deschis calea spre inimile celor mai largi mase de iubitori ai muzicii. Programul concertului festiv, dat de Filarmonica de stat „George Enescu" cu prilejul împlinirii a 150 de ani de la moartea ilustrului compozitor, preciza în legătură cu Haydn : „Poporul nostru, care fău-

[1] *Foiletoane muzicale și însemnări,* Moscova, 1898.

[2] Din răspunsul lui Haydn la o scrisoare de omagiu ce i-a fost adresată de Uniunea muzicală din Bergen (1802).

reşte cu avînt revoluţionar o orînduire şi o cultură nouă, cinsteşte marile figuri ale istoriei omenirii /. . ./ care şi-au închinat viaţa şi activitatea progresului, în toate domeniile, răspîndirii frumosului şi adevărului".

Printre aceste mari figuri ale omenirii, Haydn ocupă un loc de mare cinste.

Simfoniile de Mozart

Mozart e legendar. Departe de noi pretenţia de a-i contesta acest privilegiu cu toate că, personal, m-am deprins a-l socoti în raport cu Beethoven. Nu doară că eu compar pe aceşti doi oameni de geniu ; văd bine, dimpotrivă, tot ce îi separă. Ceea ce este minunat la Mozart, ceea ce îl distinge cu totul de Beethoven, e că el nu face niciodată experienţe. Niciodată nu dibuie. El merge drept la ţintă, el «găseşte» dintr-o dată.

Enescu

În toamna anului 1762, familia lui Leopold Mozart, vicecapelmaestru la curtea din Salzburg, pornea spre Viena pentru a arăta capitalei nemaipomenitele talente ale unei fetiţe, Nannerl, şi ale unui băieţaş în vîrstă de numai şase ani, Wolfgang Amadeus. Era preludiul gloriosului şi lungului şir de turnee, prin tot apusul Europei, ale lui Mozart. De la Salzburg (1763) la München, Augsburg, Mannheim, Frankfurt — prin Bonn şi Liège — la Bruxelles şi Paris (iunie 1763 — aprilie 1764), apoi la Londra (1764—1765) ; pe urmă prin Dunkerque, Lille, Gand, la Amsterdam (1766), Rotterdam, Anvers ; în continuare din

nou la Bruxelles şi Paris (vara anului 1766) pentru ca, prin Dijon, să ajungă în sudul Franţei, la Lyon, de unde se întoarce, în cele din urmă, acasă, prin Geneva, Lausanne, Zürich, Ulm, Augsburg şi München — iată peregrinările făcute timp de trei ani de odrasla lui Leopold, a cărui precocitate muzicală uimea pretutindeni.

Încîntîndu-i pe toţi cei care-l ascultau, «copilul-minune» era la rîndul său încîntat de tot ceea ce vedea şi asculta. Aduna impresii, mereu noi, mereu interesante; era înzestrat cu o receptivitate excepţională, cu o memorie prodigioasă.

Dacă la Paris, lui Wolfgang îi vor fi plăcut mai mult spectacolele uşoare, de tipul operetei, cu muzică de Philidor şi Monsigny, în capitala Angliei, unde rămîne timp de un an, copilul începe să vădească interes pentru genurile muzicale pretenţioase, de anvergură. Are posibilitatea să asculte aici multă muzică: opere, cum sînt *Orione* şi *Zanaida* de Johann Christian Bach, lucrări orchestrale şi piese instrumentale, sonate de diverşi autori, suite şi oratorii de Händel (între care *Messiah*, la Covent Garden), simfonii de Abel, al cărui nume l-am mai pomenit. Se ducea mereu şi la teatru, ceea ce a contribuit la dezvoltarea simţului său dramatic.

Mentorul popasului londonez al lui Wolfgang a fost compatriotul Johann Christian Bach, promotor al stilului plin de eleganţă şi suplеţe, ornamentat cu decoraţiuni fine, în care expresia preferă frumosul gingaş şi pur, melodia spumoasă. Era o reacţie împotriva scriiturii polifonice judicios elaborate, în care spontaneitatea trebuia să se supună legii, iar intensitatea sentimentului purta pecetea unei austerităţi, a unei severităţi, de care sensibilitatea vremii căuta să se debaraseze sub imboldul tendinţelor spirituale şi al mişcărilor sociale înnoitoare din «veacul luminii» şi al Revoluţiei franceze. Fascinat pur şi simplu de genialul Wolfgang, în vîrstă de opt ani atunci, Johann

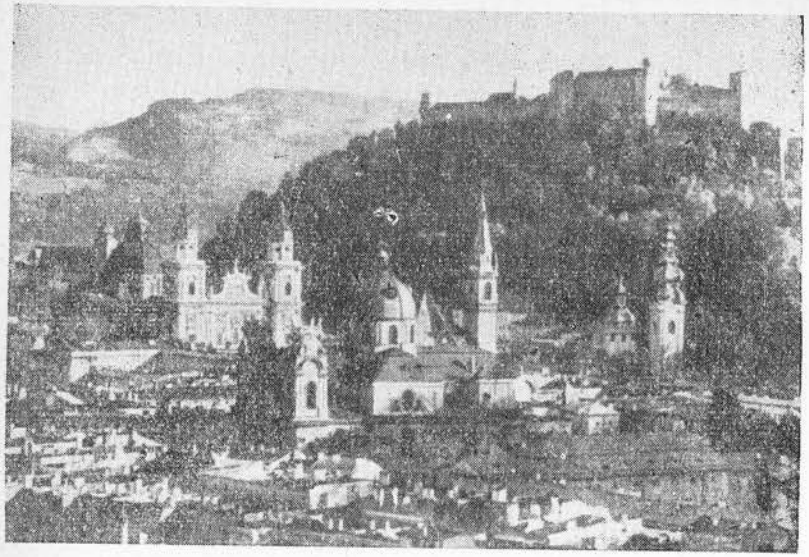
Christian i-a devenit nu numai îndrumător şi sfătuitor într-ale muzicii [1], ci şi un prieten, un fel de frate mai mare. Înrîuririle sale asupra lui Mozart au fost directe şi evidente, manifestîndu-se asupra sonatelor, simfoniilor şi muzicii de operă, prin luminozitatea şi vivacitatea specifică a mişcărilor de tipul *allegro*, prin atmosfera încîntătoare, savuroasă, fermecătoare, a celor lente, pe care copilul le-a dat la iveală în acea perioadă.

Între acestea se situează şi o simfonie — *K. V. 16* [2] — *în mi bemol major*, prima simfonie, concepută la sfîrşitul anului 1764 ori începutul lui 1765 (manuscrisul poartă autograful *Sinfonia di Sig. Wolfgang Mozart à London*). Ea cuprinde trei părţi — *Molto allegro, Andante, Presto* — după modelul simfoniilor-uverturi, de tip italian, ale lui Johann Christian (op. 3) şi este scrisă pentru instrumente cu coarde, două oboaie şi doi corni. Lucrarea trădează certe înrudiri şi cu ciclul celor şase simfonii ale lui Abel, nu numai ascultate de Mozart la concertele londoneze, organizate de acesta împreună cu Johann Christian, ci şi studiate cu rîvnă, — unele partituri fiind copiate în întregime chiar.

---

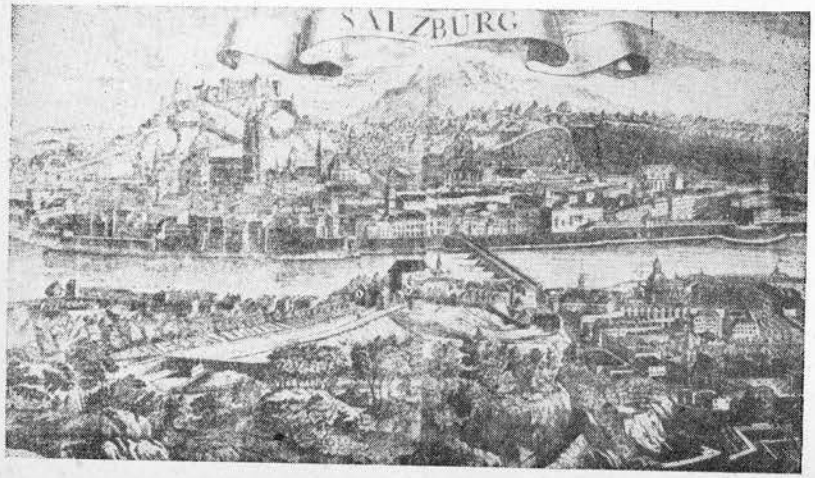
[1] Într-o epistolă trimisă de la Viena tatălui său, în 10 aprilie 1782, Wolfgang scria: „Ştii că Bach-ul englez a murit?... Ce pierdere pentru lumea muzicală!" (Henri de Curzon — *Lettres de W. A. Mozart*, vol. II, pag. 119).

[2] Referirile la creaţiile mozartiene ţin seama de Catalogul cronologic şi tematic general întocmit de muzicologul austriac Köchel (1800—1877). Prescurtarea K. V. 16 înseamnă că lucrarea respectivă se găseşte la numărul 16 din lista alcătuită de Köchel (Köchel Verzeichnis). Catalogul Köchel a fost revizuit în 1937 de Alfred Einstein. Ordinea simfoniilor, de la nr. 1—55, o dăm după VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag — Leipzig.



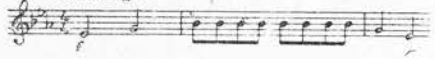
Vedere din Salzburg, oraşul în care s-a născut Mozart

Salzburg. Gravură de epocă

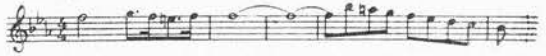


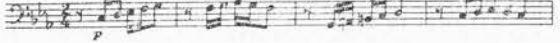
Insistenţele asupra ideilor muzicale principale, contrastele de nuanţe, mai frecvente în părţile I (120 de măsuri) şi III (153 de măsuri), lasă impresii durabile în memoria ascultătorului. Se configurează în partea I principiul bitematismului : o temă dinamică,

174 Molto allegro



alta mai unduitoare :

175

Mişcarea mijlocie (50 de măsuri)

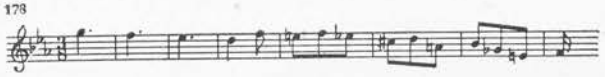
176 Andante

este de o expresie adîncă, intensă (aici oboiul [1] şi coardele grave au un rol predominant). Ea este urmată de un scurt şi zvăpăiat final, dominat de o melodie principală, un fel de refren :

[1] Să ne reamintim acum de solo pe care Johann Christian îl atribuie micului instrument cu ancie dublă în populara *Simfonie în si bemol major,* ca şi de maniera în care conducea desfăşurarea părţii mediane din cunoscuta *Simfonie în re major,* fratele mai mare al acestuia — Carl Philipp Emanuel Bach —, care i-a fost îndrumător.

177

Mai întîlnim în această parte şi o altă idee muzicală :

178



Ca mod de a folosi instrumentele se observă că cele două partide de violine cîntă prea puţin diferenţiat, că timbrul violelor este adesea absorbit — dublînd violoncelele — că suflătorii rămîn elemente de componenţă armonică, de întărire a sonorităţilor.

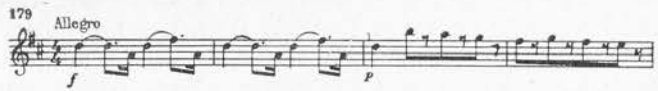
Acestea sînt cîteva aspecte ale lucrării simfonice mozartiene prea timpurii, la care am poposit fiindcă are cinstea să deschidă lista simfoniilor [1].

Există îndoieli serioase în privinţa autenticităţii şi momentului de creaţie al *Simfoniilor nr. 2, K. V. 17* şi *nr. 3, K. V. 18* [2], respectiv în *si bemol* major şi *mi bemol* major, deoarece prezenţa menuetului în prima din ele este specifică perioadei tîrzii a creaţiei lui Mozart, aceea a anilor 1767—1768. Unele însuşiri ale lucrărilor în cauză ar constitui, într-adevăr, curioase excepţii dacă am admite că au fost scrise în călătoria la Londra; cu atît mai mult cu cît *Simfonia K.V. 18* cuprinde în instrumentaţie şi două clarinete. Este drept că Gossec folosise clarinetul la Paris încă din 1756, iar Johann Christian, «Bach-ul londonez», îl introdusese în 1763 (în opera sa *Orione, ossia Diana vendicata),* dar ar fi de neînţeles de ce Mozart nu mai întrebuinţează apoi clarinetul decît în *Simfonia nr. 31 „Paris" (K.V. 297).*

[1] În anul 1764, Mozart schiţase la Londra o simfonie (sau o sonată) în *fa* major, din care ne-au rămas, în autograf, 55 de măsuri.

[2] Se presupune că aceasta îi aparţine lui K. F. Abel.

Tăietura în trei mişcări — *Allegro, Andante, Presto* — şi aceeaşi alcătuire instrumentală — cele două grupuri de viori, violă, bas (violoncel şi contrabas), două oboaie, doi corni — o adoptă şi *Simfonia în re major, K. V. 19* (a patra) :

179

Compusă în primele luni ale anului 1765, asemenea celei dinainte, pare să se fi cîntat la unul din concertele londoneze de atunci, în care a apărut miraculosul copil. Deşi stă sub semnul înrîuririlor lui Johann Christian, lucrarea [1] manifestă un real progres prin lărgirea termenilor de expresie folosiţi *(sempre piano, mezzo-forte* şi *forte-piano),* printr-o anumită îndrăzneală în folosirea instrumentelor de suflat în părţile extreme (cornii sînt păstraţi în mişcarea mijlocie, spre deosebire de *Andantele* din lucrarea precedentă, în care oboaiele deţineau un rol important), prin faptul că scriitura separă uneori violoncelele de contrabasuri şi nu lasă întotdeauna violele în umbră, prin curajoasa folosire a unor modulaţii (de exemplu, în secţiunea centrală a primei părţi are loc o trecere bruscă din tonalitatea *la* major în *si* major).

[1] În volumul I *(L'Enfant prodige)* din impunătoarea lucrare *W. A. Mozart,* T. de Wyzewa şi G. de Saint-Foix (pag. 129), comentînd modelul ei — *Simfonia op. 3, nr. 1* de Christian Bach, conchid : „Această analiză ar putea să se aplice exact simfoniei lui Mozart".

Că simfoniile mozartiene de început s-au născut sub nemijlocita influență a creației lui Johann Christian Bach s-a spus și se spune de multe ori ; mai rar s-a precizat însă că lucrările micului ucenic le întrec uneori pe ale maestrului, că ele sînt cîteodată... mai «de Bach» decît acelea ale lui Bach din Londra, ca și cum calitățile copiei, adaosurile pe care ni le prezintă ele, întrec modelul, devenind model pentru ceea ce i-a servit ca tipar. Cu alte cuvinte nu este vorba de machete, de reprezentarea în mic a unor construcții artistice, ci de compoziții demne de acest nume, de precocitatea proverbială a lui Mozart, care știe să asimileze de foarte timpuriu și apoi, printr-un impuls creator propriu, să facă sinteza personală și superioară a impresiilor și cunoștințelor culese. Acesta este «secretul» umbrei pe care geniul a aruncat-o asupra atîtor compozitori ai vremii, ale căror lucrări ne sună astăzi foarte «mozartian», deși aflăm că sînt scrise înainte ca Mozart să-și fi afirmat darurile artistice care au iradiat atît de puternic.

Către sfîrșitul lui decembrie 1765, părăsind Londra, familia lui Mozart ajunge în Olanda — mai întîi la Haga, unde Leopold are prilejul să înscrie pe partitura unei noi *Simfoni, în si bemol major. K. U. 22* (a cincea), următoarele : *„Synfonia di Wolfg. Mozart, à la Haye nel mese Decembre, 1765"*. Poartă, desigur, aceleași caracteristici de alcătuire și stil ca și precedentele — ceea ce se poate vedea din această primă temă, ornamentată, a primului *Allegro :*

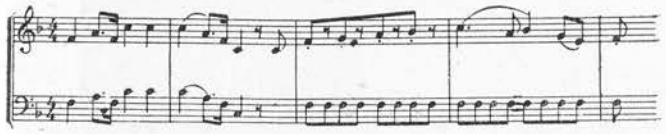
180

În noul mediu în care se simțea mai mult influența muzicii franceze și germane [1], decît aceea a muzicii italiene, cum se întîmpla în capitala britanică, expresia mozartiană își poate lărgi însă ambitusul, copilul avînd de pe acum o «experiență» componistică.

Partea mijlocie — *Andante* — cu o melodică de rezonanță franceză, menține perechile de oboaie și corni. Instrumentele acestea, cărora li se atribuie momente cu caracter solistic, deveniseră dragi lui Mozart, mai ales după ce cunoscuse în Olanda doi reputați mînuitori ai lor, muzicanți de obîrșie germană.

Finalul — *Allegro molto* — este scris în măsura de ca și ultimele părți ale simfoniilor precedente.

Compararea acestei teme

181

din deschiderea *Simfoniei în fa major, K.U. 43* (a șasea), terminată, pare-se, pe la sfîrșitul anului 1767, perioadă cînd familia lui Mozart se stabilește din nou la Salzburg, cu începuturile simfoniilor înaintașe, *K. U. 16* (vezi ex. nr. 174 de la pag. 219) și *K. U. 22* (vezi ex. nr. 180 de la pag. 222) ne dovedește că «miraculoasa febră a geniului» are totuși o continuitate, că «minunile ei» se bazează pe o materie

[1] Se pare că în Olanda, copilului i s-au arătat cîteva compoziții instrumentale ale lui Haydn — ceea ce nu a rămas, firește, fără urmare. Este primul contact al lui Mozart cu creația «părintelui simfoniei», contact care merită să fie consemnat, știute fiind legăturile ulterioare dintre cei doi mari clasici ai muzicii.

Leopold Mozart

muzicală ale cărei elemente pot fi surprinse în procesul devenirii şi cristalizării. Este vorba de axarea tematicii pe stelajul tonalităţii (în *K. U. 16* şi în *K. U. 43*, începutul). de stabilitatea pe care o dă basul (a se compara citatul din *K.U. 22* cu măsurile 3, 4 şi 5 din *K.U. 43)*, alături de

alte înrudiri ca : motivul întretăiat de pauze (măsura 2 din *K. U. 22* şi *3*, din *K.U. 43)*. Sînt observaţii preţioase, socotim, ţinînd seama de faptul că, exaltînd apologeticul, o întreagă literatură semidoctă burgheză pe marginea muzicii şi figurilor ei, ne-a prezentat fenomenul Mozart ca o forţă în sine, nesupusă vreunor legi cauzale, ca ceva care scapă analizei.

Simfoniile *K.U. 43* şi *K.U. 76 (nr. 43* din ediţia Breitkopf & Härtel) sint primele alcătuite din patru părţi şi nu din trei, cum erau cele de pînă acum [1], apropiindu-se astfel de modelul vienez, mai evoluat, al genului [2]. Absenţa unei secţiuni de dezvoltare şi nereluarea ideii iniţiale din partea întîi şi din final în tonul principal (într-o reexpoziţie simetrică cu expoziţia) le apropie încă de factura italiană de care Mozart s-a impregnat prin Johann Christian, în călătoria făcută la Londra.

În *Simfonia K.U. 43,* partea II (în care oboaiele pot fi înlocuite cu flaute) reprezintă o transcripţie a unui duet dintr-o lucrare mozartiană vocal-simfonică, datînd din primăvara anului 1767 : o comedie pe text latin *Apollo et Hyacinthus.*

Menuetul :

gen familiar lui Mozart din fragedă vîrstă (se cunoaşte o astfel de piesă, în *sol* major, pentru clavecin, compusă

[1] La pag. 220 am făcut rezervele în legătură cu *Simfoniile K.V. 17* şi *K.V. 18.*

[2] De fapt lucrarea a fost desăvîrşită într-o călătorie la Viena.

la vîrsta de șase ani, care se cîntă și astăzi din cînd în cînd), atrage în această lucrare atenția prin partea sa mediană. În trio, executat numai de coarde, asistăm la o «farsă», autorul ne face să bănuim că la un moment dat se reia prima idee muzicală, fapt care se va întîmpla, într-adevăr, însă nu la locul cu pricina, ci ceva mai tîrziu decît credeam.

Simfoniile nr. 7 și *nr. 8*, ambele în *re* major, *K.V. 45* și *K.V. 48* datează respectiv din ianuarie și decembrie 1768 [1]. Au fost scrise cu prilejul unei noi vizite la Viena, în aceeași perioadă cu opera bufă în trei acte *La finta semplice*, cu opera comică într-un act — un fel de operetă — *Bastien und Bastienne* (pe un libret în limba germană) și cu alte lucrări. Prima a servit, prin omiterea părții a treia — *Menuetul*, ca *Sinfonia avanti l'opera*, ca uvertură a primei opere realizate de copilul-compozitor, așa după cum *Simfonia în si bemol major* de Johann Christian Bach avea să gireze funcția de prolog orchestral al operei sale — de tip italian *Lucio Silla*.

Mișcarea inițială a *Simfoniei nr. 7 — Allegro :*

construită pe două idei, manifestă prezența principiului dramatic al muzicii de operă prin efectele declamatorii care intervin în încheierea secțiunii de expoziție. Prelucrarea simfonică valorifică secțiunea a doua a primei teme, în timp ce prima diviziune a acesteia va reapare în tonul inițial, marcînd reexpoziția, în tonalitatea *re* major.

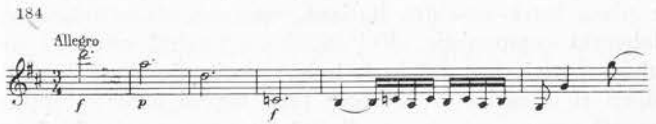
[1] De la începutul aceluiași an datează, de asemenea, o *Simfonie în si bemol major (K.V. Anh. 214)* — pentru coarde, două oboaie și doi corni — și una în *sol major (K.V. Anh. 221)* — pentru aceeași formație. Prima are trei părți, cealaltă patru.

Renunțînd la folosirea suflătorilor (două oboaie, doi corni, două trompete, cărora li se adăugau în partea I și două timpane), *Andantele* este ca o mică arie de operă.

Menuetul — ritmic în secțiunile mărginașe, dar cu un *trio* al coardelor mai lin, pastoral — este destul de evoluat, semănînd cu unele lucrări de acest gen ale marelui Haydn.

Plin de efectele de *forte-piano* cu care Mozart se obișnuise la Londra, finalul lucrării — *Allegro* — cîștigă mult față de compozițiile de mai înainte prin aceea că reliefează elementele contrastante ale celor două teme ale sale, transplantînd în domeniul orchestral confruntările din teatrul muzical, într-un stil mai personal decît puteau vădi simfoniile anterioare și cu o mai mare capacitate de finisare a amănuntelor.

Cealaltă *Simfonie în re major, K.V. 48*, scrisă la Viena, se alcătuiește și ea din patru părți — *Allegro, Andante, Minuetto, Allegro* — și folosește aceeași formație orchestrală augmentată : coarde, cîte două oboaie, corni, trompete și timpane.

Prima parte, cu contrapuneri de *forte* și *piano*, reduce de fapt tematica la o idee principală :

Mișcarea lentă, rezervată numai coardelor, înglobează două idei variate melodic, în decursul cărora se plasează un episod caracteristic prin inflexiunile lui modulatorii.

Mai mult decît oricare alte pagini ale celor două lucrări simfonice mozartiene, *Menuetul* vădeşte din plin înrîurirea binefăcătoare a simfoniştilor austrieci, proeminenţi, ai timpului, şi în primul rînd aceea a lui Haydn. (În trio, trompetele şi timpanele nu sînt întrebuinţate.)

Ultima parte a simfoniei compensează lipsa dezvoltării prin bogăţia ideilor melodice, diversitatea ritmurilor şi frecvenţa alternărilor de nuanţe, care îi asigură mobilitatea.

Ajunsă la începutul anului 1767 în capitala austriacă, familia lui Mozart — tatăl, Wolfgang şi sora sa, Nannerl — a căutat să profite din plin de mediul oraşului muzicii. Frecventează personalităţi de seamă : pe compozitorul de opere Hasse, pe Metastasio, fecundul poet melodramatic italian, stabilit la Viena — pe textele căruia au compus muzică Pergolesi, Jommelli, Caldara, Hasse, Piccinni, Paisiello, Galuppi, Cimarosa şi alţii ; îşi dă concursul la audiţiile organizate în saloanele muzicale ; ascultă opere de Piccinni, Alessandro Scarlatti şi Gluck ; urmăreşte «academiile» (concertele) în care erau programate simfonii de Haydn, Dittersdorf, Reutter, Monn, Vaňhal, Wagenseil, etc. Contactul cu lumea muzicală a Vienei a fost plin de învăţăminte pentru Mozart, atunci în vîrstă de 11 ani.

Austria şi Germania de sud dăduseră un imbold hotărîtor dezvoltării simfoniei, găsind formula potrivită care se plasa între tendinţa italiană, eminamente melodică, neelaborată componistic, deci facilă — trecînd pe lîngă ascultător, mai degrabă încîntîndu-l decît să-i lase impresii adînci şi durabile — şi aceea prea severă uneori, intelectualistă, am putea spune, lipsită în mare parte de forţă comunicativă, a şcolii germane din nord. Dacă Mannheimul îşi impusese prioritatea prin tehnica interpretării, prin arsenalul de mijloace de execuţie ce dinamizau muzica

orchestrală, o făceau tot mai sugestivă, prin pitorescul sonorităţilor, prin paleta lărgită a culorilor instrumentale, în schimb, şcoala vieneză timpurie lucra în însăşi substanţa genului, care, sustrăgîndu-se treptat din sfera divertismentului, a strălucitorului exterior, devenea o formă laborioasă de cultură, o formă serioasă, cu aprofundări de sentimente, emoţii şi gînduri, ce corespundeau direcţiei generale de renovare a artei sunetelor.

Tematica lucrărilor de anvergură devine mai reliefată, mai pregnantă ; elementul dramatic, scenic, pătrunde în muzica orchestrală, exprimîndu-se într-o acţiune specifică, în juxtapuneri, prelucrări simfonice, în care cuvintele nu mai erau necesare. Ca o consecinţă, dimensiunile întregului se lărgesc, părţile îşi caută fiecare o atmosferă cît mai proprie, iar în interiorul acestora dialectica muzicală se organizează, descoperă în natura întregului elementele componente, legăturile şi deosebirile dintre ele, legile mişcărilor şi transformărilor motivelor contrare, afirmă sinteza sensurilor lor. Secţiunile de dezvoltare încep să cîştige în spectaculos. Tuturor acestora trebuie să le adăugăm influenţa care a exercitat-o asupra artei sunetelor — prin mărirea coeficientului de subiectivism, de element emoţional, de patos uneori eroic, care ignoră pudoarea «de modă veche» — mişcarea preromantică a literaturii germane din perioada lui 1770, curentul *Sturm und Drang*, care a produs drama *Götz von Berlichingen*, romanul *Suferinţele tînărului Werther*, tragedia *Egmont* de Goethe, *Odele* lui Klopstock, *Don Carlos* şi *Hoţii* de Schiller.

S-ar putea obiecta, că aceste consideraţii sînt premature sau prea extinse, ţinînd seama de faptul că anul petrecut de Mozart la Viena era 1767, că autorul operei *La finta semplice* nu avea decît vîrsta de 11 ani. Dar sensibilitatea şi experienţa dobîndite de genialul adolescent formau terenul pe care noile impresii şi învăţăminte puteau să încolţească şi să se dezvolte.

Mozart a asimilat atît de profund muzica vieneză, caracteristicile culturii simfonice noi, încît impresiile peregrinărilor germane, franceze, engleze şi olandeze s-au îndepărtat în ceaţa amintirilor.

După un an petrecut apoi în oraşul natal, timp în care nu scrie nici o simfonie, către sfîrşitul lui 1769, Leopold şi Wolfgang Mozart pornesc într-o călătorie glorioasă prin Italia. De acest nou turneu, care va acoperi oraşele Verona, Mantua, Cremona, Milano, Parma, Bologna, Florenţa, Roma, Neapole, Veneţia şi altele, se leagă — alături de *Mitridate, rè di Ponto opera seria* în trei acte), de miniaturalele cvartete milaneze, de o serie de arii, lucrări religioase etc. — un număr de sase simfonii.

Mozart se îmbiba de spiritul muzical al patriei operei, făcea cunoştinţa unor compozitori, interpreţi şi teoreticieni iluştri, lua contact cu viaţa de concert şi de spectacol, cu cercurile de amatori din cetăţile şi oraşele peninsulei, se interesa de trecutul ei. La Bologna trezeşte admiratia eruditului Padre Martini, este vizitat de Mysliveček ; la Mantua ascultă opere şi diferite lucrări simfonice la Academia filarmonică, dar şi două simfonii ale lui însuşi ; la Milano îl cunoaşte pe Piccinni şi pe venerabilul Sammartini : la Verona, unde face cunoştinţa lui Locatelli, „în prezenţa unei elite" — cum scria o publicaţie a vremii — s-a cîntat cu mare succes o simfonie de Mozart ; la concert, compozitorul şi-a dat concursul şi în calitate de clavecinist-interpret şi improvizator. Boccherini şi Hasse îşi vor exprima şi ei entuziasmul în faţa geniului muzicianului-adolescent din Salzburg.

În Italia, Wolfgang şi-a însuşit tainele celei mai potrivite tehnici de scriitură vocală, s-a exersat în diversele specii ale genului, a înţeles pe deplin valoarea cîn-

tului şi a cantabilităţii, nu numai în legătură cu muzica vocală, dar şi cu aceea pentru instrumente, pentru orchestră. Modelul său în această privinţă au fost un timp lucrările lui Sammartini, preţuite datorită căldurii şi supleţei frazei, eleganţei liniei din care nu lipsesc unele accente fremătătoare, «romantice».

Mulţimea cunoştinţelor strînse într-un atît de scurt timp, efervescenţa lui creatoare, rămasă vestită, care nu-i dădea atunci răgazul să discearnă cu chibzuinţa şi calmul caracteristice maturităţii, s-au transpus în simfoniile primei perioade italiene printr-o predilecţie către abundenţa tematică, printr-o factură generală atît de neelaborată, încît autorul s-a mărginit parcă să lase pana să-i alerge pe portative, printr-o subliniere a melodicului ca atare, printr-o relativă indiferenţă faţă de bogăţia de culori a instrumentelor şi posibilitatea combinaţiilor lor [1]. Era o aglomerare de experienţe, un stagiu necesar pe traiectoria unei evoluţii rapide, pe care tînărul compozitor îl va depăşi repede.

Numai primele două [2] din grupul simfoniilor italiene — *K.V. 97* şi *K.V. 95* — ambele în *re* major (de altfel toate, în afară de ultima, în *sol* major — *K.V. 74* — sînt în aceeaşi tonalitate) păstrează alcătuirea din patru părţi, ce se statornicise în simfoniile vieneze. Celelalte readoptă însă componenţa din trei mişcări — «tipul clasic ita-

[1] „Partea de violină conţinea tot melodicul, iar celelalte instrumente serveau de acompaniament, ca în muzica vocală"... „Simfoniile nu erau deci decît arii cîntate de vioară în loc să fie povestite de un actor". — Aceste observaţii, aplicabile, în general, simfoniei timpurii, sînt bune de amintit în legătură cu Mozart. (Stendhal — *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, pag. 19.)

[2] În catalogul Editurii Breitkopf & Härtel, ele poartă respectiv numerele 47 şi 45.

lian» — deprinsă la Londra de la ultimul fiu al lui Johann Sebastian Bach.

Creată la Roma, la începutul anului 1770, *Simfonia K.V. 97* folosește un ansamblu instrumental, mare pentru acea perioadă : cele două partide de viori, viole, violoncele și contrabasuri, două oboaie, doi corni, două trompete și două timpane.

Prima mișcare — *Allegro* — este bogată în motive muzicale, ce se organizează în două grupe. Expoziția e urmată de o dezvoltare cu caracter neliniștit.

Partea lentă, — *Andante* — în care viorile evoluează îngemănate prin unisonuri sau terțe paralele, în timp ce violele, violoncelele și contrabasurile formează în genere, prin dublaje, o singură grupă, — este scurtă, ca o arietă, și nu folosește suflătorii.

Menuetul, cu trioul condus de prima violină, prezintă o particularitate (de proveninență italiană), în sensul că în prima lui secțiune, ideea melodică inițială nu mai revine după al doilea membru muzical al acestei diviziuni a formei, care este, în schimb, alungită.

Finalul — *Presto* — este o construcție de sonată pe o temă voluntară și o alta ca un dans austriac ; dezvoltarea este restrînsă iar reexpoziția repetă aproape aidoma prima secțiune.

Simfonia K.V. 95 elimină din formația precedentei cornii și timpanele, iar oboaiele pot fi înlocuite cu flaute. Datează din aceeași vreme (Roma, aprilie 1770) și pare să fi fost destinată a încheia un concert pe care «prima italiană» l-ar fi deschis. Evoluînd pe două idei muzicale, *Allegro* de la început se leagă de mișcarea următoare, — *Andante* — procedeu frecvent în uverturile de operă italiană transpus și în simfonie.

Pătrunsă de spiritul liedului de pe meleagurile de obîrșie ale compozitorului, partea a doua, destinată doar

coardelor și flautelor, aduce două melodioare ce se reiau după o mică dezvoltare centrală.

Menuetul se distinge mai ales prin trioul său, la care concură timbrul oboaielor, în timp ce finalul — *Allegro* — se desfășoară alert — în formă de sonată cu două elemente tematice, bine delimitate încă din cursul expoziției.

În timpul șederii la Milano, pare-se, Mozart a compus o *mică simfonie burlescă, în re major*, alcătuită din trei părți : *Molto allegro, Andante, Allegro*. Ele se cîntă fără întrerupere, ca și cum ar fi vorba de o introducere simfonică la o operă italiană și, în același timp, de o glumă muzicală — un fel de schiță hazlie de simfonie.

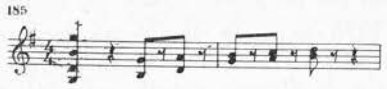
În aprilie 1770 se naște la Roma încă o lucrare orchestrală mozartiană : *Simfonia în re major, K.V. 81* (în ediția Breitkopf & Härtel poartă *nr. 44)* pentru viori, viole, violoncele, contrabasuri, două oboaie și doi corni. E formată și ea din trei mișcări : *Allegro, Andante. Allegro molto*. Fantezia, pregnanța și verva motivelor întreține atenția ascultătorului, dar simfonia aceasta, de tip italian timpuriu, este încă departe de adîncimile emoționale pe care le încerca în acea vreme simfonia vieneză, rămînînd mai degrabă un buchet de melodii decît o simfonie.

În partea calmă, compozitorul adolescent caută să renoveze expresia tematicii, atunci cînd, în încheierea mișcării, reia melodia inițială.

Finalul, ca și partea întîi, renunță la economia formei de sonată, preferînd divagația prin valorificarea unei formule ritmice în dauna reluării temei principale în tonul de bază.

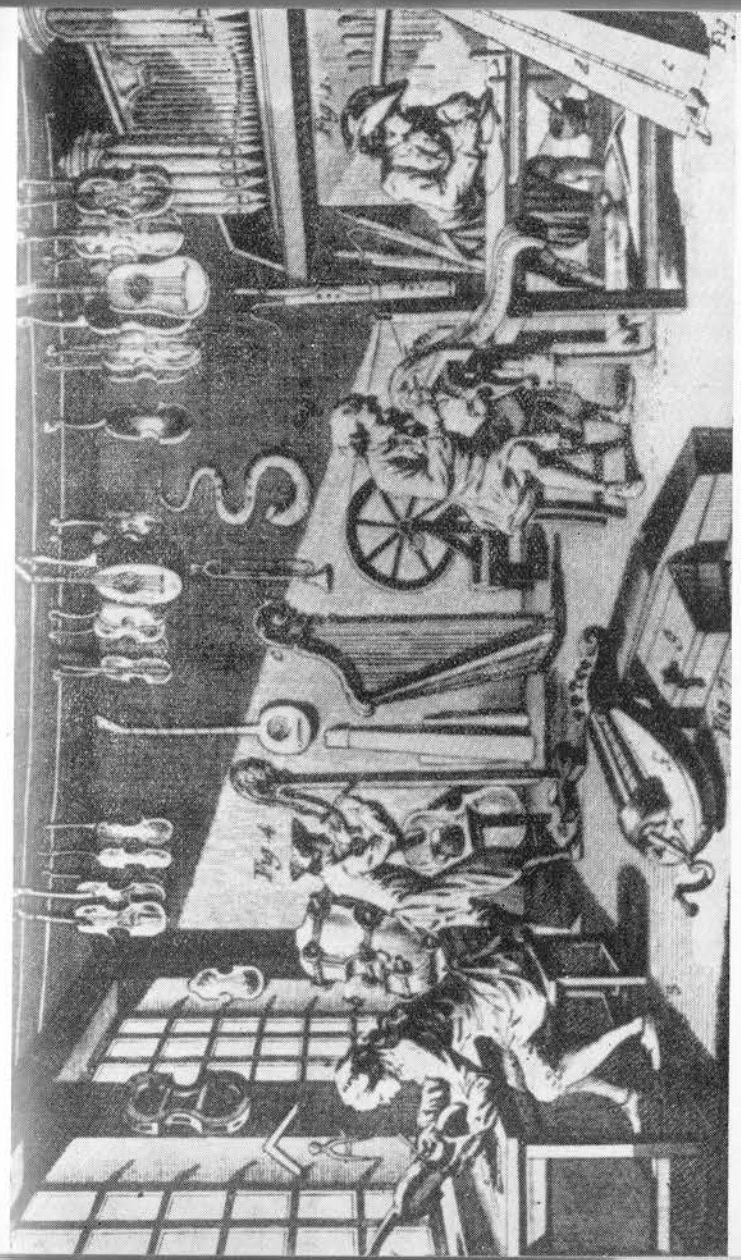
Următoarea *Simfonie (nr. 11), K.V. 84*, din ciclul acestor *„italiene"*, a fost scrisă către mijlocul anului 1770. În prima parte — *Allegro* — se înșiruie trei idei muzicale principale și tot atîtea lăturalnice lor. Un *Andante*,

făurit pe două mici melodii atrăgătoare, cedează locul unui final vioi — *Allegro* — cu motive de semnal.

Lăsînd la o parte uvertura (tot în *re* major) la opera *Mitridate, rè di Ponto, K.V. 87* — de fapt o mică simfonie în trei părți *(Allegro, Andante grazioso* și *Presto)*, scrisă în a doua jumătate a anului 1770 — să spunem cîteva cuvinte despre *Simfonia în sol major (nr. 10), K.V. 74*, pentru coarde, două oboaie și doi corni, ultima realizată, pare-se, în voiajul italian. Cuprinde și ea doar trei părți : prima, care începe cu această temă,

se leagă de mișcarea lentă, cu două idei melodice clar configurate, purtate în general de coarde și susținute, dublate, de suflători ; ultima parte adoptă de astă dată forma de rondo, prezentă în încheierea lucrărilor de același gen ale lui Sammartini și în numeroasele pagini instrumentale ale prolificului Boccherini.

Din aprilie și pînă la începutul lunii august a anului 1771, Mozart se găsește în orașul natal, pentru ca a doua jumătate a aceluiași an să o petreacă din nou în Italia. În acest «intermezzo», la Salzburg apar — împreună cu cîteva lucrări vocale religioase, cu cîteva sonate pentru orgă — și patru simfonii.

Prima (a 54-a pe lista simfoniilor mozartiene înscrise în catalogul Editurii Breitkopf & Härtel) este în tonalitatea *si bemol* major *(K.V. Anh. 216)* și e scrisă pentru o formație cuprinzînd grupul coardelor, cîte o pereche de oboaie și corni. Cel dintîi indiciu al reîntoarcerii compozitorului la factura germană, vieneză, a simfoniei, este faptul că lucrarea cuprinde patru părți : un *Allegro* fău-



Un atelier de instrumente muzicale din veacul XVIII

rit pe două idei principale şi cu o temă suplimentară centrală, înlocuind dezvoltarea, un *Andante,* de asemenea evoluînd pe două teme, *Menuetul,* de neîndoielnică factură austriacă şi un final în mişcare *Allegro molto,* înglobînd patru motive. Interesant este de subliniat însă faptul că în dezvoltare asistăm aici la un moment dat la reluarea ideii iniţiale, care sună ca la început, fără ca aceasta să marcheze, într-adevăr, apariţia reprizei, adică readucerea în tonalitatea de bază a întregului material tematic. Este aşa-numita «falsă repriză», — am văzut — întîlnită în simfoniile haydniene şi ale altor maeştri clasici austrieci.

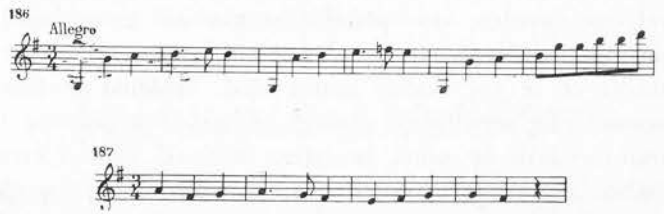
În patru părţi şi ea, următoarea *Simfonie, K.V. 75,* — poartă *nr. 42* în catalogul Breitkopf & Härtel — scrisă în scurtul interval petrecut la Salzburg, este în tonalitatea *fa* major. Ea prezintă o excepţie prin plasarea menuetului după primul *Allegro,* ca parte a doua. Prima mişcare expune trei teme, urmate de o prelucrare a unei idei noi. Menuetul este înlocuit de o mişcare lentă — *Andantino* — (fără corni), ce cultivă două teme. Finalul — *Allegro (Rondeau)* — are o succintă dezvoltare, după care, în repriză, tema a doua (caz destul de rar) nu revine în tonul principal. (Schubert, la vremea sa, va uza şi el de acest procedeu.)

La începutul verii anului 1771, Mozart scrie şi o *Simfonie în do major, K.V. 73 (nr. 9* în catalogul Breitkopf & Härtel) — pentru o formaţie orchestrală mare : grupul instrumentelor cu arcuş, două oboaie (care pot fi înlocuite, în *Andante,* cu flaute), doi corni, două trompete şi timpane. Dimensiunile comprimate ale dezvoltării din partea întîi, — *Allegro* — diversitatea motivelor din rondoul final, — *Allegro molto* — care urmează după un menuet (în trioul acestuia se folosesc procedee polifonice), ne aminteşte din nou de stilul italian. Dar partea I, în-

temeiată doar pe două teme, şi caracterul evident unitar al *Andantelui* — în care suflătorii de lemn îşi afirmă însuşirile — plasează simfonia şi în sfera facturii germane, caracterizate prin grija pentru construcţia fiecărui subcapitol al ciclului.

Formaţia următoarei lucrări, în *sol* major, *K.V. 110, nr. 12* [1], din genul care ne preocupă, înglobează flaute, oboaie, fagoturi, corni şi instrumente cu coarde. Flautele şi fagoturile sînt întrebuinţate în mişcarea lentă în locul oboaielor — cu timbrul mai pătrunzător — şi al cornilor.

Prima parte — *Allegro* — în măsură de trei timpi, ca şi în simfonia înaintaşă, păstrează, în mic, tiparul formei de sonată pe două teme :



Repriza e compusă de fapt din nou, în sensul că ideile principale sînt readuse aici în alte conformaţii orchestrale.

Miniatural, *Andantele* este de o cursivitate cu totul aparte. Urmează un menuet, în care — ca şi în final — autorul dă o dovadă a meşteşugului contrapunctic învăţat de la Padre Martini. În ultima parte,

[1] Autenticitatea lucrării este contestată. Unii susţin că ea aparţine lui Leopold Mozart.

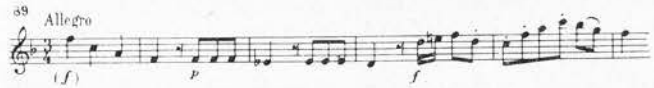
188 Allegro

sensibilitatea specific mozartiană se manifestă categoric într-un episod în minor.

Între melodismul italian — ce inundă părţile unor simfonii, înlocuind chiar secţiunea de dezvoltare prin noi adăugiri tematice — şi spiritul simfoniei germane, caracterizat prin tendinţa către conciziune şi valorificarea, în prelucrări, a potenţelor expresive ale materialului muzical pus la temelia formei, simfoniile perioadei la care ne referim dovedesc readaptabilitatea geniului mozartian la un stil deja experimentat. Acest stil aştepta însă înfăptuirile ce se vor realiza atunci cînd, depăşind perioada acumulărilor cantitative, tînărul muzician va purcede la transformările de esenţă, la sinteza originală, pe care creaţia sa, alimentată de toate izvoarele mari şi mici, o vădeşte. Dar deocamdată, Mozart porneşte din nou în sud, spre lăudata ţară a muzicii, unde rămîne toată partea a doua a anului 1771.

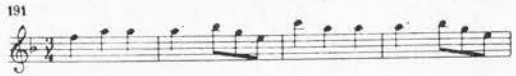
Lăsînd la o parte o *„Simfonie" în re major, K.V. 120,* în trei părţi, — *Allegro assai, Andante grazioso* şi *Allegro finale* — a cărei muzică a slujit drept uvertură la spectacolul *(festa teatrale) Ascanio in Alba,* vom trece la o nouă lucrare orchestrală, concepută în 1771 la Milano, o *Simfonie în fa major, K.V. 112. nr. 13* — pentru coarde, două oboaie şi doi corni.

Allegro iniţial, făurit pe două idei muzicale,

189 Allegro

190

cuprinde o miniaturală dezvoltare, care nu mai apare ca un episod în context, — cum se întîmplă în alte lucrări din perioada italiană — ci se leagă organic de el prin aceea că foloseşte partea conclusivă a expoziţiei, prevăzută cu un semn de repetiţie.

Andantele, o arie lirică (face apel numai la grupul arcuşelor), este urmat de un menuet

191

(în trio cîntă doar coardele), ca un răsunet al filiaţiei muzicale germane a lui Mozart, în timp ce finalul — *Molto allegro* —

192 Molto Allegro

evocă verva rondourilor lui Johann Christian Bach.

Prin limbajul ei direct şi savuros, pe gustul marelui public amator de muzică, prin verva temelor, prin acordarea priorităţii violinelor, prin rolul secundar al instru-

mentelor de suflat, care le susţin, le amplifică şi le îngroaşe sonorităţile, simfonia aceasta arată nu numai categorica apartenenţă de atunci a lui Mozart la cultura muzicală italiană, ci şi faptul că, ataşat în această perioadă în primul rînd de operă, de muzica vocală, compozitorul lasă creaţia orchestrală să alunece pe planul al doilea al preocupărilor sale.

De apartenenţă îndoielnică, o altă *Simfonie în fa major, K.V. 98* (este numerotată 48 de către editorii Breitkopf & Härtel), pentru aceeaşi formaţie şi scrisă, se pare, tot la Milano, în aceeaşi perioadă, înglobează, ca şi precedenta, patru părţi. Primul *Allegro* creşte pe două motive şi are o dezvoltare în maniera aceleia din lucrarea anterioară ; *Andantele* acordă din nou rol principal violinelor ; menuetul sună destul de haydnian, ca şi finalul, cu toate că aminteşte zburdălnicia dansurilor populare italiene.

Reîntors din nou la Salzburg, unde rămîne de la sfîrşitul anului 1771 pînă în octombrie 1772, Mozart va scrie şapte noi simfonii — alături de aproape tot atîtea divertismente (în general concepute pentru formaţii de coarde şi care pot fi considerate ca nişte simfonii [1]), de *Missa în do minor (K.V. 139)*, de sonate, de o «simfonie de menuete»: o suită de şase menuete *(K.V. 164)* pentru coarde, două oboaie, un flaut, două trompete (sau corni).

Dar să aruncăm cîte o scurtă privire asupra fiecărei simfonii propriu-zise din această nouă perioadă. Cea în *la* major, *K.V. 114, nr. 14 (Allegro moderato, Andante. Minuetto, Allegro molto)* dovedeşte noutăţi demne de subliniat : suflătorii (două flaute — care intervin pentru în-

[1] Unele — *K.V. 136*, în *re* major, *K.V. 137*, în *si bemol* major, *K.V. 138*, în *fa* major — cuprind trei părţi, ca şi «simfoniile italiene»

ția oară la Mozart într-o primă parte de simfonie — două oboaie, care sînt folosite numai în partea lentă, doi corni, ce apar în părțile I, III, IV) se aud cîteodată distinct, relevîndu-și personalitatea timbrului, de pildă, curînd după apariția primului *forte ;* iar oboaiele, pe ici și colo, în partea II. În același timp, partida de viole — care dubla mai mult partea de bas (violoncele și contrabasuri), sau pendula între afilierea la coardele grave sau la grupul violinelor — dă semne de emancipare, de pildă în partea II (unde cîntă uneori *divisi* — împărțite în două).

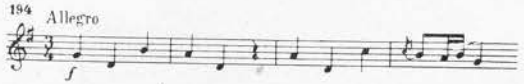
Înlănțuirea temelor primei părți

193 Allegro moderato

este clară — ca și în miniaturala parte lentă, de altfel (expunerea temei secundare reclama folosirea unor procedee de imitație melodică liberă și strictă). Dezvoltarea — urmînd după asezonarea tonalității dominantei, așa cum procedează și Haydn în secțiunile conclusive ale expoziției — se înfiripă pe un motiv nou.

După menuet, al cărui trio este executat de coarde, urmează un final în formă de sonată, cu o temă suplimentară, menită prelucrării din centrul mișcării.

Scrisă două luni mai tîrziu, pentru coarde, două oboaie, doi corni, *Simfonia în sol major, K.V. 124, nr. 15,* începe cu un unison

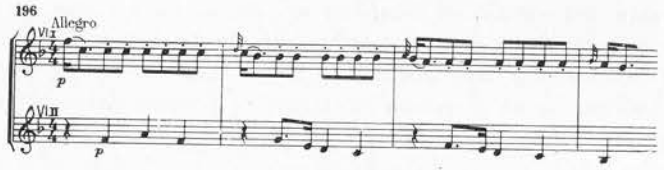
194 Allegro

care va contrasta cu tema secundă a primului *Allegro.* Un mic *Andante,* un menuet cu dialoguri în prima secțiune, un final rapid, — *Presto* — cu o temă-refren și cîteva motive-cuplete (formă de rondo), împlinesc o lucrare mai puțin izbutită ca cea de mai înainte, fapt pus pe seama indispoziției pricinuite de o boală ce se abătuse asupra tînărului compozitor, la începutul anului 1772.

În luna mai, Mozart dă la iveală nu mai puțin decît trei simfonii. Prima dintre ele este în *do major, K.V. 128 (nr. 16* în ediția Breitkopf & Härtel), pentru aceeași formație orchestrală ca *Simfonia nr. 15,* și, de asemenea, ca cea care îi va urma : coarde, cîte două oboaie și corni. Dar cuprinde trei mișcări (primele două — *Allegro* și *Andante* — au ceva nou : adăugiri de termeni de caracter, respectiv *Maestoso* și *Grazioso).* Revenirea la această alcătuire, găsită și în simfonia următoare — *nr. 17* — în *sol major (K.V. 129), (Allegro, Andante, Allegro)* pare a fi o înrîurire a gusturilor italiene ale lui Hieronymus Colloredo, noul arhiepiscop de Salzburg, stăpînul feudal de la care Mozart trebuia să îndure multe jigniri, pînă va sfîrși cu situația umilitoare de slujbaș al său.

Făurit pe două teme înrudite, primul *Allegro* al *Simfoniei K.V. 129* are în expoziție și reexpoziție (construcția este în formă de sonată) un efect de *crescendo* mannheimez : *pianissimo-piano-crescendo-forte.* Melodica *Andantelui* ne face să ne gîndim la părțile lente ale lui Haydn. Finalul — *Allegro* — (despre care Wyzewa și Saint-Foix spun că parcă ar fi de Sammartini) este străbătut de «semnale vînătorești», care apar din capul locului :

195 Allegro

Ultima simfonie *(nr. 18)* scrisă de Mozart în luna mai 1772 este în *fa major, K.V. 130.* Formată din patru mişcări — *Allegro, Andantino grazioso, Minuetto* şi *Allegro molto* — lucrarea este încredinţată unei formaţii instrumentale, compuse din coarde, două flaute şi, acum, nu doi, ci patru corni [1], aşa cum folosise Haydn în *Simfonia nr. 31*

Chiar expunerea primei teme — în această alcătuire de voci,

şi apoi încheierea expoziţiei ne dau să înţelegem că avem în faţă o lucrare a unui autor care şi-a dobîndit capacitatea de a crea cu chibzuinţă şi meşteşug, scoţînd la lumină cunoştinţele tehnice acumulate în decursul anilor. (Tema a doua se anunţă în *piano* la viorile prime.)

Simfonia reprezintă o etapă în plus în evoluţia lui Mozart, prin ţesătura dezvoltării (bazate numai pe tema iniţială) a primei mişcări, în formă de sonată, prin fantezia din final (deşi această parte este scurtă), prin menuetul demn de a fi comparat cu cele mai izbutite pagini ale «părintelui simfoniei».

[1] În părţile I, III, IV prima pereche de corni sînt în *do, alto,* iar cealaltă, în *fa.*

O *Simfonie în mi bemol major, nr. 19, K.V. 132,* de asemenea în patru părţi *(Allegro, Andante, Minuetto, Allegro-Rondo)* [1], pentru două oboaie, patru corni şi coarde, mai facilă, reîntorcîndu-se în bună parte la maniera italiană — depăşită de fapt de compozitor (lucrarea anterioară poate fi considerată ca exemplu) — este urmată de o *Simfonie în re major, nr. 20, K.V. 133,* a cărei partitură înglobează grupul instrumentelor cu arcuş, o pereche de oboaie, un flaut «obligat» în *Andante,* doi corni şi două trompete. Ea a fost compusă la Salzburg, în iulie 1772.

Prima parte, *Allegro,*

se deschide cu o temă care capătă preponderenţă în tot discursul muzical, în timp ce a doua idee melodică este foarte restrînsă. Dezvoltarea, progresînd pe un motiv nou, cedează curînd locul reprizei, continuată de o secţiune terminală *(coda),* în care elementele temei principale dobîndesc reliefuri inedite. Celelalte părţi — *Andantele* (în care flautul cooperează cu coardele), *Menuetul* (în trio sînt folosite doar coardele şi perechea de oboaie) şi fi-

[1] Între particularităţile acestei lucrări menţionăm nedelimitarea secţiunilor primei părţi, tendinţa amplificării suporturilor armonice prin întrebuinţarea cvartetului de corni, caracterul dialogat al menuetului, ritmica de gavotă din final. Se cunosc două versiuni pentru partea lentă ; cea de a doua este un *Andante grazioso.*

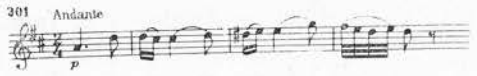
nalul se înrudesc parcă cu muzica lui Joseph Haydn, pe care Mozart o cunoştea din ce în ce mai mult prin mijlocirea fratelui acestuia, Michael Haydn, angajat pe atunci la capela din Salzburg.

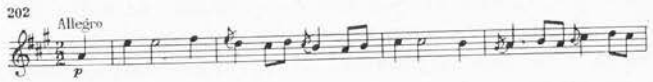
Iată, în sfîrşit, cea de a şaptea simfonie a anului 1772, *în la major, nr. 21, K.V. 134 ;* întrebuinţează ca suflători, în toate cele patru părţi ale ei, cîte o pereche de flaute şi corni.

Allegro de început are o temă principală, expusă ba în *forte,* ba în *piano,* şi reia mereu un motiv expansiv al viorilor prime

cu care se va încheia expoziţia. Motivul trece la viorile secunde, la violoncele şi la contrabasuri, lăsînd apoi spaţiu celei de a doua teme :

Clădirea tematicii prin repetarea şi transpunerea unor elemente bine conturate, ceea ce se poate observa chiar din ultimele două exemple, reprezintă un indiciu al tendinţei din ce în ce mai vizibile a autorului de a concentra discursul muzical. Şi atunci cînd aspiră în mod evident la economia şi rigoarea construcţiei, Mozart nu-şi dezice sensibilitatea, a cărei notă dominantă rămîne spiritul poetic, prezent chiar în temele principale, ce se cer a fi, îndeobşte, voluntare, energice, exprimînd parcă hotărîrea în acţiune. După o dezvoltare pe motivul din primele două măsuri ale simfoniei se iveşte reexpoziţia, dar nu cu tema principală, ci cu cea secundară, care revine în tonalitatea de bază, *la* major. (În expoziţie era în *mi* major — dominanta.) O secţiune conclusivă, ce reia materialul de încheiere a expoziţiei, este urmată de o *coda* (definită ca atare de autor, ceea ce înseamnă că el îşi clarificase subîmpărţirile formei ; şi partea a doua se termină cu o scurtă *coda).*

Andantele cuprinde în regiunile limitrofe o temă de suflu generos, purtată de violoniele prime :

În schimb ideea a doua este foarte comprimată.

Un menuet de un caracter specific austriac, cu dialoguri comice — în trio — precede un final, — *Allegro* — construit în formă de sonată pe o temă sprintenă

şi pe alta unduitoare.

După semnul de repetiţie a expoziţiei urmează o limitată dezvoltare, pe urmă repriza, cu ambele teme şi, în sfîrşit, — după încă un semn de repetiţie — o *coda* (nemenţionată de autor), ce încheie simfonia într-o atmosferă însufleţită.

Din toamna anului 1772 şi pînă în primăvara anului 1773, Mozart întreprinde ultima sa călătorie prin Italia,

ceea ce a însemnat o altă sumă de experienţe de viaţă artistică, alte cunoştinţe şi învăţăminte, noi realizări creatoare (cvartete, sonate, lucrări de tipul divertismentului, vestitul motet *Exultate, jubilate,* opera *Lucio Silla — dramma per musica* — în trei acte etc.). Este perioada în care curentul literar *Sturm und Drang* îşi manifestă din plin înrîurirea asupra creatorilor de toate categoriile, şi în muzică — începînd cu Joseph Haydn (de exemplu, simfoniile *„Pasiunea", „Despărţirea", Simfonia funebră*), continuînd cu Gluck, reformatorul operei şi terminînd cu vienezii timpurii ca Vaňhal, Dittersdorf etc.

Simfonia K.V. 163, ce urmează pe lista lucrărilor mozartiene din ultima perioadă italiană, este cea obţinută prin adăugarea unui final — *Presto* — în formă de sonată (cu trei componente melodice) la cele două părţi ale uverturii *Il sogno di Scipione (Visul lui Scipione).*

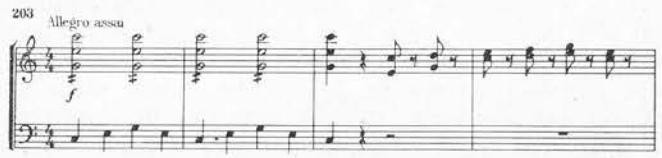
În iarna anului 1771 ia naştere la Milano o *Simfonie în do major, K.V. 96* (a fost editată cu *nr. 46* de Breitkopf & Härtel), pentru două oboaie, doi corni, două trompete, timpane şi coarde, în patru mişcări. Este pilduitoare pentru perioada de «criză romantică» generată de curentul *Sturm und Drang,* atît ca factură tematică, ca suflu dramatic, cît şi ca rafinament de nuanţe. Aceasta se poate observa chiar în deschiderea *Allegro*-ului iniţial *(piano — crescendo — forte — forte-piano* etc.), în *Andantele* trist, suspinînd, funebru pe alocuri, cu adîncimi emoţionale particulare şi în menuetul afectiv, tandru. Finalul — *Allegro molto* — în formă de sonată, cu toată ritmicitatea şi dezvoltarea sa, cu toată diversitatea nuantelor, nu încoronează însă lucrarea la înălţimea la care ne-am aştepta.

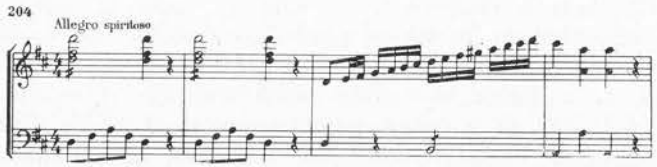
Renunţînd la strălucirea facturii — uneori atît de spontană încît pare o improvizaţie, dar nelipsită de

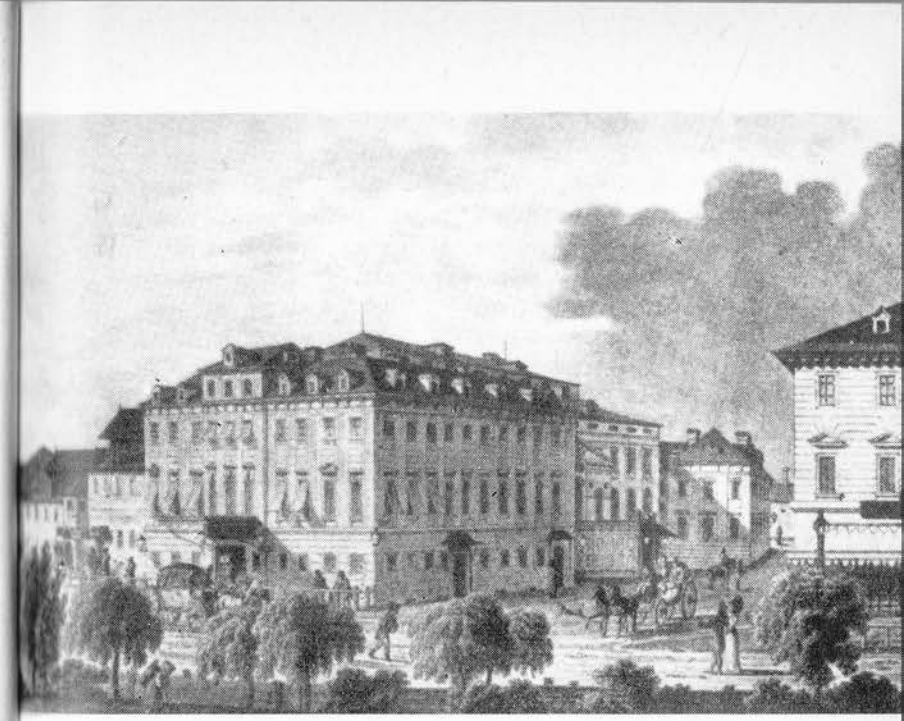
efecte artificioase, înadins folosite — maniera componistică mozartiană cîştigă în intensităţi şi în spirit poetic. Creaţiile din această perioadă sînt uneori pline de duioşie romantică (prin romantism putem înţelege tot ceea ce se exprimă vibrant, direct, spontan şi patetic, artistul renunţînd la convenienţa unei tehnici anumite, prestabilite), mai ales în părţile lente şi în temele secundare din mişcările extreme. Temele principale din primele părţi capătă cîteodată o notă de concentrare gravă, vecină cu tragicul, iar menuetele, altădată străbătute de o opulenţă de tipul celei fixate de Haydn, devin mai lirice. De-a lungul mişcărilor sporeşte grija pentru amănunt, pentru nuanţe, şi întreg ciclul pare a fi strîns în aceeaşi unitate emoţională.

Spiritul muzicii germane, vieneze şi italiene, — preluat prin însuşirea caracterelor creaţiei lui Sammartini, Benedetto Marcello, Corelli, Tartini — apoi influenţa sensibilităţii romantice a lui Schobert, se întîlnesc într-o asimilare personală în lucrările mozartiene de la începutul deceniului al şaptelea din veacul XVIII.

Întoarcerea la Salzburg, în primăvara anului 1773, prilejuieşte o nouă serie de simfonii, şapte la număr: 1. *K.V. 162, în do major,* pentru două oboaie, doi corni, două trompete şi coarde; 2. *K.V. 181, în re major,* pentru două oboaie, doi corni, două trompete şi coarde; 3. *K.V. 182, în si bemol major,* pentru două flaute, două oboaie, doi corni şi coarde; 4. *K.V. 183, în sol minor,* pentru două oboaie, patru corni, două fagoturi şi coarde; 5. *K.V. 184, în mi bemol major,* pentru două flaute, două oboaie, două fagoturi, doi corni, două trompete şi coarde — o formaţie foarte mare pentru vremea aceea; 6. *K.V. 199, în sol major,* pentru două flaute, doi corni şi coarde; 7. *K.V. 200, în do major,* pentru două oboaie, doi corni, două trompete, timpane şi grupul coardelor.

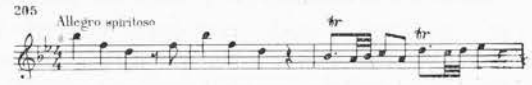
Simfonia nr. 22, K.V. 162, are structura tripartită a unei uverturi *(Allegro assai, Andantino grazioso* şi *Presto assai)*. Prima mişcare, fără secţiune de dezvoltare propriu-zisă, se deschide ca un cortegiu de scenă de operă.

Mişcarea lentă (aci sînt omise trompetele) este îmbietoare şi grăitoare ca un liniştit cîntec fără cuvinte. Finalul, în formă de sonată, pe două teme ritmate, evocă însă verva muzicii populare, din care Mozart, ca şi alţi clasici, adesea s-a inspirat.

Simfonia nr. 23, K. V. 181, are doar trei mişcări : *Allegro spiritoso, Andantino grazioso* şi *Presto assai.* În prima parte,

ale cărei măsuri iniţiale fixează cadrul tonalităţii, pregătind expunerea unei teme sobre, intervin pe alocuri prelucrări în manieră polifonică, ce contrastează cu esenţa omofonă a temei secunde. O reexpoziţie echilibrată a primei secţiuni este urmată de o încheiere, ce înlănţuie mişcarea a doua a lucrării, care se distinge prin părţile solis-



Viena — Teatrul An der Wien

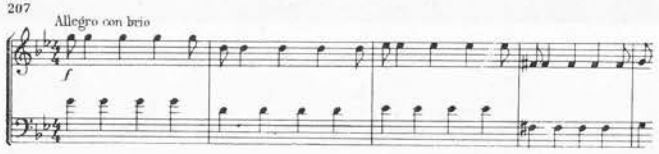
tice ale oboiului. Urmează rondoul final, cu un refren şi trei motive intermediare.

Următoarea *Simfonie, nr. 24, K.V. 182*, păstrează aceeaşi alcătuire a uverturii italiene, încadrînd un *Andantino grazioso* între un *Allegro spiritoso* şi un *Allegro finale*. Prima parte,

ingenioasă în alternarea și combinarea motivelor, se axează pe trei elemente, cel de al doilea ca un dans vienez. Mișcarea lentă, al cărei caracter este sugerat de mențiunea *grazioso,* evocă și ea, pe alocuri, folclorul, printr-un fel de cîntec, ce revine în cîteva rînduri. Înglobînd trei motive, ultima parte a simfoniei — *rondo*

206 Allegro

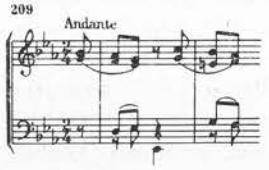
— se încheie cu o *coda* precipitată, însuflețită, răscumpărînd factura oarecum convențională a mișcării.

Din grupul sus-menționat remarcăm *Simfonia nr. 25, în sol minor, K.V. 183,* cea dintîi simfonie în mod minor pe care o scrie seninul Mozart. Este fremătătoare în prima mișcare *(Allegro con brio),*

207 Allegro con brio

și în ultima mișcare *(Allegro).*

208 Allegro

În deschidere, lucrarea relevă o energie eroică, îndurerată, oarecum tragică, datorită prezenței sincopelor ei neliniștite. În partea I (în formă de sonată), aducerea reexpoziției este precedată de un mers cromatic, ca în *Marea simfonie în sol minor, nr. 40,* din *Trilogia anului 1778.* Mișcarea lentă — *Andante* — este gravă, exprimă suferință :

209 Andante

Sever, reținînd parcă o durere, *Menuetul* se luminează în *Trio,* executat de un concertino de suflători : oboaie, fagoturi, corni.

Această simfonie timpurie, în *sol* minor, plină de noblețe și patos, cu înfruntări demne de cerințele dialecticii genului, cu o tematică meșteșugită, ce evoluează în forme solid închegate, poate fi considerată printre primele lucrări cu adevărat mozartiene, prevestitoare nu numai a operelor sale de culme, dar chiar a culmilor simfonismului clasic vienez

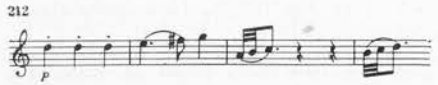
Din primăvara lui 1773 mai datează și *Simfonia nr. 26, în mi bemol major, K.V. 184,* în trei mișcări (ce se cîntă fără întrerupere) : *Molto presto, Andante, Allegro.* Asemenea celorlalte cu aceeași compartimentare, lucrarea este, mai degrabă, o uvertură de tip italian. Prima parte se deschide într-o atmosferă viguroasă, ce se deosebește de cea a temei secundare, nostalgice. În capitolul median al ciclului (în *sol* minor) format din două secțiuni melodice, Wyzewa și Saint-Foix găsesc o înrîurire din Haydn (*Simfonia nr. 52, în do minor,* compusă, în orice caz, înainte de 1774) și o anticipare a opoziției dramatice dintre

accentele mînioase şi lamentaţia ce se înfruntă în uvertura *Coriolan* de Beethoven. Cît despre final, el constituie încă un pas înainte către maturizarea simfonismului mozartian, pe punctul de a se smulge definitiv de sub influenţa italiană.

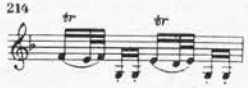
De proporţiile mici ale unei uverturi — aşa precum erau şi alte lucrări [1] din grupul din care face parte — cea de a 27-a simfonie, *K.V. 199, în sol major,* este constituită dintr-un *Allegro,* un *Andantino grazioso* şi un *Presto.* Între primele părţi, în care impresiile din călătoria în Italia stăruie, şi ultima, vizibil înrîurită de stilul lui Haydn, se poate constata o deosebire sensibilă. *Presto* poartă amprenta paginilor haydniene de suflu popular austriac, din care nu lipsesc legănarea specifică a valsului, ritmurile dansante.

Poate mai cunoscută decît prima simfonie în *sol* minor, *Simfonia nr. 28, K.V. 200,* este alcătuită din patru părţi : *Allegro spiritoso, Andante, Minuetto — Allegretto* şi *Presto.* De-a lungul lor întîlnim deseori o formulă ornamentală pregnantă, fie în această formă, în prima temă (a se vedea măsurile 3 şi 4),

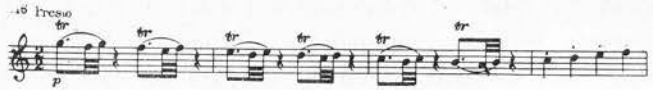
[1] Menţionăm că uvertura la *Il rè pastore,* compusă în luna august a anului 1775, a devenit «simfonie» *(nr. 49* în catalogul Breitkopf & Härtel) prin adăugarea unui final adecvat.

fie cu valorile inversate, în tema a doua (a se vedea măsurile 3 şi 4) :

Frecvenţa trilurilor, în primele trei părţi, dar mai cu seamă în final, a atras asupra lucrării denumirea de *Simfonia trilurilor.* Întrebuinţarea rapidelor ondulaţiuni sonore face ca unele pagini să ne apară ca nişte frînturi de virtuoze cadenţe de *bel canto* italian.

Dacă în tema iniţială a *Andantelui,* purtată de vioara I,

sau în deschiderea temei secunde, încredinţată grupului al doilea al violinelor

ca și în *A*-ul din menut,

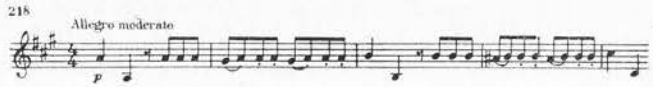
s-ar putea adopta, din manierele de tril, așa-numitul *trillo lento-legato* (constînd dintr-o alternanță *cantabile dolce*), atunci finalului i se potrivește, fără îndoială, *trillo giusto* (rapid și cu mare egalitate în atac) [1].

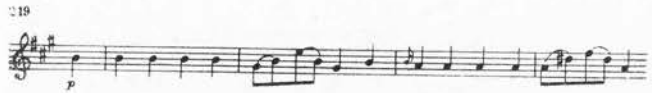
Ultima parte a simfoniei pune la încercare agilitatea violoniștilor în expunerea temei principale (dar și în dezvoltare),

în timp ce tema secundară nu mai este ciripitoare :

Asemenea părții I, finalul — făurit și el în formă de sonată — se încheie cu o *coda* ceva mai extinsă însă și readuce trilurile, ornamentele specifice simfoniei.

[1] Ornamentica, componentă intrinsecă a stilului, este un interesant obiect de studiu teoretic și estetic, care rămîne, din păcate, străin multor interpreți. Există chiar tratate impunătoare referitoare la acest subiect, cum este acela al lui Adolf Beyschlag, *Die Ornamentik der Musik*, tipărit la Leipzig în 1953 (Breitkopf & Härtel).

Grupul simfoniilor compuse la Salzburg, începînd din primăvara lui 1773, continuă cu o *Simfonie în la major, nr. 29, K.V. 201*, una dintre cele mai poetice lucrări mozartiene. Cuprinde patru părți, în formă de sonată (cu excepția menuetului), iar ca instrumentație, din grupul suflătorilor, nu reține decît o pereche de oboaie și una de corni.

Mișcarea de început — *Allegro moderato* — își alcătuiește tema principală, enunțată de violine, printr-o secvență, al cărei model se reproduce mereu pe cîte o treaptă superioară,

în timp ce viorile secunde, violele și coardele grave țes o pînză lină de armonie. Tonul duios al ideii muzicale de la început este moștenit și de tema secundară :



De un cuceritor efect emoțional este, în secțiunea de dezvoltare, acest motiv elegiac al viorilor prime — și el tratat ca model de secvență, precum era folosit motivul inițial al lucrării :

O repriză și o *coda* întregesc prima parte, exemplară în ceea ce privește etapa respectivă din evoluția simfonismului mozartian.

Andantele, purtat de viori cu surdine,

221 Andante

acordă violinelor secunde și violelor posibilitatea de a concura cu grupul de elită al coardelor, conducînd și ele melodia legănată, de mai sus, sau dialogînd cu acestea. Pentru moment *coda* scoate pe prim-plan corul celor patru suflători ; oboiul jubilează cu tema principală, trecută apoi primelor violine, — în *forte* și fără surdină — în al căror cînt subzistă elementele ce acompaniau, în măsurile de început, tema cantabilă exemplificată.

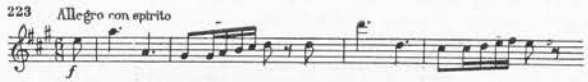
Cu ritmurile sale punctate, menuetul — cînd grațios în *piano,* cînd ostentativ în *forte,* mai ales atunci cînd oboaiele și cornii cîntă singuri, ca o mică fanfară —

222

cuprinde o regiune centrală cursivă, dar uneori cu accente pe timpul 3.

Evocînd finalurile preclasicilor, cu caracter de dans apăsat, ultima parte — *Allegro con spirito* —

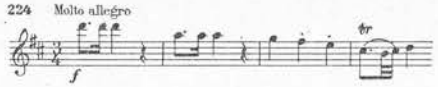
223 Allegro con spirito



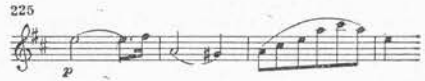
se remarcă printr-o extindere după modelul simfoniilor lui Joseph și Michael Haydn.

În vîrstă de 18 ani, trecînd la cea de a 30-a simfonie a sa, Mozart era un artist format.

Simfonia nr. 30, în re major, K.V. 202, datată 5 mai 1774, este destinată unei formații care înglobează în plus, față de precedenta, o pereche de trompete. Scriitura este «mai simfonică» în sensul densității pastei orchestrale, ceea ce marchează, oricum, un progres — deși calitatea temelor nu o egalează pe cea din *Simfonia în la major.* Forma de sonată, devenită obișnuită în construcția mișcărilor, își afirmă primatul și în această lucrare, începînd cu partea întîi — *Molto allegro* — deschisă festiv :

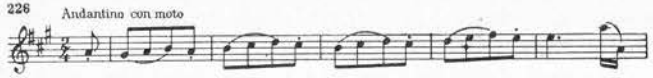
224 Molto allegro

Tema a doua se anunță foarte curînd la viorile prime, într-un *piano* contrastant, ca un trio de menuet :

225

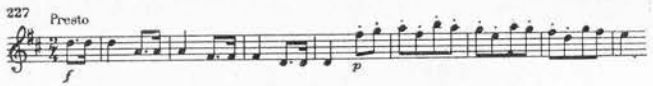


Dezvoltarea, destul de sumară și făurită pe un motiv cu legănări continue, e urmată de o repriză în *forte,* ca la început ; reeditarea temei secunde se produce în aceeași configurație de timbruri (însă în tonalitatea de bază — *re* major și nu la dominantă — *la* major, cum era în prima secțiune a formei).

Cu intrări succesive de grupuri instrumentale, începînd cu viorile prime,

226 Andantino con moto

mişcarea următoare nu este un *andante,* ci un tempo mai animat — *Andantino con moto.* (Aici cîntă numai coardele.)

După obişnuitul *Menuet,* al cărui trio îl execută cvartetul instrumentelor cu arcuş (ca de obicei, violoncelele şi contrabasurile evoluează paralel, în octave), apare un *Presto* ca o scenă veselă de operă. Opoziţiile se stabilesc nu numai între cele două teme,

227 Presto

228

ci şi, după cum se vede, chiar în structura ideii muzicale iniţiale, ceea ce se întîmplă mai rar în simfoniile haydniene şi mozartiene.

La începutul primăverii anului 1778, Mozart sosea, împreună cu mama sa, la Paris, unde căuta consacrarea — în cele din urmă însă, refuzată cu brutalitate. În drum spre capitala Franţei trecu şi prin Mannheim. Oraşul păstra şi dezvolta tradiţia şcolii lui Stamic, Cannabich şi a celorlalţi muzicieni ce-i asiguraseră reputaţia. Mozart cunoscu acolo măiestria renumitei orchestre, arta interpretativă a unor instrumentişti de valoare, printre

care oboistul Ramm, cornistul Punto, fagotistul Ritter. În afară de cîteva sonate, în această nouă călătorie, compozitorul din Salzburg proiectează şi desăvîrşeşte o seamă de lucrări ce pun în lumină, uneori în calitate solistică, instrumentele de suflat. Ne gîndim la cele două concerte pentru flaut şi orchestră, la *Simfonia concertantă* pentru vioară, violă şi orchestră *(K.V. 364)* şi la *Simfonia concertantă în mi bemol major (K.V. Anh. 9),* la care vom zăbovi, dată fiind frecvenţa programării ei în concertele simfonice şi emisiunile de radio.

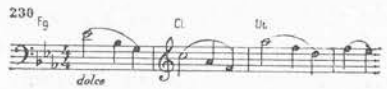
Concepută pentru oboi [1], clarinet, corn şi fagot, cu acompaniamentul unei formaţii de coarde, căreia i se adaugă două oboaie şi doi corni, compoziţia aceasta este o îmbinare de simfonie şi concert. Ea constituie pentru autor o preţioasă experienţă în mînuirea posibilităţilor instrumentelor de suflat, atît de reliefate în lucrările sale de apogeu. Prin maniera de folosire a protagoniştilor, prin modul de a alcătui forma, prin procedeele dezvoltării ideilor muzicale, Mozart realizează în *Simfonia concertantă* un exemplar calitativ nou de combinare a unui grup solistic cu orchestra, exemplar ce-şi va cunoaşte descendenţi în lucrări de felul *Triplului concert* de Beethoven, ori *Dublului concert* de Brahms, deosebite de genul *concerto grosso,* cultivat de maeştrii preclasici

Desăvîrşită între 5—20 aprilie 1778, la Paris, compoziţia [2] este alcătuită din trei părţi, asemenea concertelor. Prima — *Allegro* — începe în sonorităţi puternice. de *tutti* simfonic :

[1] Prima versiune folosea ca solist un flaut în locul oboiului.

[2] Datorită unor intrigi, ea n-a putut fi cîntată la „Concertele spirituale", unde trebuia să fie interpretată de patru şefi de pupitre de la orchestra din Mannheim.

Auzim apoi o temă cantabilă a viorilor ; este o melodie secundară, care aduce contrastul față de caracterul energic al primei. Soliștii își fac intrarea, reluînd întreaga substanță tematică a expoziției orchestrale ce formează baza mișcării. Celor patru protagoniști li se dau prilejuri suficiente de a se evidenția, într-o desfășurare armonioasă, plină de dinamică emoțională.

Partea a doua — *Adagio* — este liniștită. Un ritm ca de marș anticipează însă convorbirea suavă a fagotului, a clarinetului și a oboiului din grupul solistic :

Se ivește la un moment dat și o temă în minor,

ca o undă de tristețe, care umbrește un surîs candid.

Finalul începe cu o temă grațioasă, expusă, în *Andantino,* de către oboi :

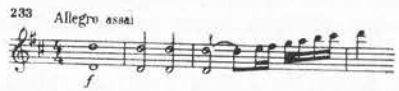
Ea va apărea în 10 variațiuni, tot atîtea prilejuri de relevare a instrumentelor soliste, ceea ce presupune, mai mult decît în mișcările anterioare, o înaltă pregătire muzicală din partea interpreților. Un *Adagio* întrerupe șirul transformărilor temei inițiale, pregătind însă o nouă variațiune, într-un *Allegro,* care conduce la încheierea lucrării.

La vîrsta de 21 de ani și jumătate, după ce cu puțină vreme înainte dăduse la iveală o impozantă și foarte variată creație, cuprinzînd serenade, opera *Regele păstor* precum și celebrele concerte pentru vioară, numeroase compoziții de cameră etc. Mozart producea (în iunie 1778) o simfonie cu care urmărea să-și asigure gloria în metropola franceză : era a *31-a, în re major, K.V. 297,* rămasă cunoscută sub numele de *Simfonia pariziană.*

Este prima în care își face apariția clarinetul [1], instrument de ale cărui calități de timbru și posibilități de virtuozitate Mozart se convinsese la Mannheim. (gustul mannheimezilor se lăsa influențat de cel franțuzesc, pe care-l influența, la rîndu-i). Tînărul compozitor s-a gîndit să întrebuințeze clarinetele în cea de a 31-a simfonie a sa asociate cu : cîte două flaute, oboaie, fagoturi, corni, trompete, timpane, alături de grupul instrumentelor cu coarde ; este cea mai cuprinzătoare formație orchestrală — aceeași cu a primelor simfonii beethoveniene — pentru care compusese Mozart pînă în acea vreme. Alcătuirea din trei mișcări, fără repetiții, ca și numeroase amănunte, cum ar fi frecvența unisonurilor, a pasajelor cu caracter grandilocvent, arată tendința autorului de a fi pe placul iubitorilor de muzică de la „Concertele spirituale", organizate la Paris de Legros,

[1] La pag. 220 am menționat rezerva în privința *Simfoniei K.V. 17* (a doua).

unde se făceau des auzite simfonii de Jan şi Karel Stamic, de Haydn, Sterkel [1] şi de alţi autori străini.

Simfonia se deschide în *forte* — *Allegro assai* — cu cîteva măsuri de unison şi octave :

Era aşa-numita «primă lovitură de arcuş» *(premier coup d'archet)*, menită a impresiona publicul prin puterea şi precizia atacului, pe care francezii o considerau ca o însuşire a orchestrelor lor... de clasă superioară.

În aşteptarea verdictului public (prima audiţie a avut loc la 18 iunie 1778 [2]), după ce arăta că în sinea sa era mulţumit, compozitorul comunica la Salzburg că lucrarea avea să satisfacă, „micul număr de francezi cu bun simţ... Cît despre imbecili — continuă Mozart — n-ar fi mare nenorocire dacă simfonia mea nu va avea darul de a le place. Şi totuşi sper că măgarii chiar vor găsi în ea partea ce le va fi pe gust... N-am lăsat de altfel să lipsească prima lovitură de arcuş...".

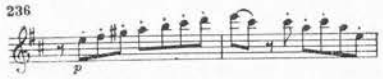
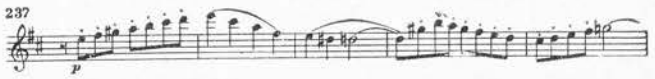
Ironizînd această consacrată demonstraţie de dresare a ansamblului, Mozart se amuza de artificiul adoptat care-l făcea, după propria sa expresie... „să plesnească de rîs".

[1] Johann Franz Xaver Sterkel (1750—1817), organist, pianist şi compozitor, născut la Würzburg, a publicat zece simfonii, două uverturi, lucrări pentru ansambluri instrumentale de cameră şi altele. Ca interpret, l-a impresionat pe Beethoven — care l-a ascultat în anul 1791 — prin delicateţea stilului execuţiilor sale.

[2] Interpretarea a fost susţinută de o formaţie care număra douăzeci de viori, patru viole, patru violoncele, patru contrabasuri, în afară de suflătorii indicaţi de partitură.

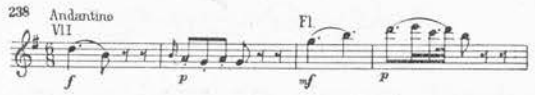
Cele trei măsuri de început în *tutti* sînt urmate de un şir de motive mlădioase în *piano*, ce concură la întregirea temei principale :

Ideea secundă, spirituală, este expusă de viori, la dominantă :

Curînd intervin la coarde pasaje pline de graţie,

care au îndreptăţit, la prima audiţie, bănuiala compozitorului că vor place : „În mijlocul primului *Allegro*... toţi auditorii au fost răpiţi şi în acest loc s-au produs multe aplauze" — scria Mozart.

De-a lungul celor 295 de măsuri ale primei părţi a *Simfoniei pariziene* nu întîlnim, spre deosebire de alte lucrări, nici un semn de repetiţie. Aceasta nu înseamnă

că secţiunile formei — expoziţie, dezvoltare, reexpoziţie — şi planul tonal nu se succed după principiile formei.

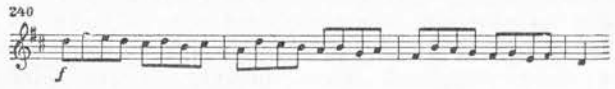
Partea lentă [1] — *Andantino* — este dominată de o

temă începută de viorile prime, cărora li se adaugă flautul. Melodia imprimă mişcării caracterul unei idile, atmosferă pe care o alungă episodul în unison, cu ritm punctat, al coardelor şi al fagotului.

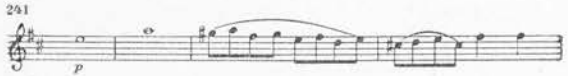
„Deoarece auzisem — îi scria Mozart tatălui său — că toţi încep ultimele *allegro*-uri ca şi cele dintîi, adică cu toate instrumentele dintr-o dată, şi în majoritate la unison, eu am deschis cu cele două viori în *piano*, numai opt măsuri, după care urma, imediat, un *forte*. Astfel, ascultătorii, după cum mă şi aşteptasem, au făcut la *piano*... «sst», apoi a izbucnit, deodată, *fortele*".

Iată începutul primei teme a finalului,

[1] Mişcarea are două versiuni (a se vedea partitura publicată de Editura Eulenburg — nr. 541).

cu izbucnirea lui neaşteptată :



Tema secundară

este expusă de viorile prime, iar capul ei (cvarta *mi-la*) va fi de îndată preluată imitativ de viorile secunde, corni, oboaie şi de alte instrumente sau grupuri.

Cu toate că e ceva mai scurt decît prima parte (are 243 de măsuri), finalul, solid construit şi el, laolaltă cu calitatea aleasă a temelor, măiestria şi amploarea orchestraţiei, supleţea şi diversitatea nuanţelor, întregeşte concluzia că avem de-a face cu concretizarea celui mai mare efort creator depus pînă la acea dată de tînărul compozitor, în faţa căruia lucrările anterioare pot fi socotite simfoniete, uverturi ori mici suite de tipul casaţiunilor, divertismentelor.

„După simfonie m-am dus de îndată, de bucurie, la Palais-Royal, am comandat o îngheţată bună...". Iată ce recompensă îşi îngăduia, după succesul cu *Simfonia pariziană*, genialul Mozart, pe care soarta îl mînase în «Oraşul lumină», unde, între primele două execuţii ale acestei „*Pariziene*", avea să îndure pierderea mamei sale.

În toamna anului 1778, «Concertele spirituale» pariziene anunțau o nouă simfonie de Mozart, de fapt o mică [1] *Uvertură în si bemol major (K. V. 311ª Anh. 8).* Ea începe — excepție la compozitorul din Salzburg — cu o introducere — *Andante pastorale* — un solo de oboi care trece nemijlocit într-o mișcare *Allegro spiritoso.* Tema inițială, cîntată de viorile prime, va căpăta o dezvoltare ingenioasă. Melodia secundară, a fagoturilor, poartă semnele genialității, completînd materialul tematic al lucrării — o simfonie defectivă, ce reclamă, incontestabil, cunoașterea [2].

Purtînd în suflet durerea pricinuită de moartea mamei sale, obosit de viața agitată, plină de griji și de nevoi, care nu i-au îngăduit să dureze legături cu muzicienii proeminenți din capitala Franței (Gluck, Piccinni, Gossec, Grétry), mîhnit de feluritele adversități profesionale și neprofesionale, Mozart pornește spre meleagurile natale, unde ajunge în ianuarie 1779. La acestea s-au adăugat urzeala invidiilor, care au avut ca rezultat neprogramarea *Simfoniei concertante în mi bemol major,* faptul că în domeniul operei nu repurtase nici un succes, iar muzica baletului *Les petits riens* îl lăsase în anonimat pe compozitor, că un *Concert pentru flaut și harpă,* comandat de ducele de Guines fusese prost plătit și, peste toate, faptul că baronul Grimm, care cu ani în urmă se făcuse oblăduitorul «copilului-minune» s-a debarasat de astă dată de... «muzicantul din Salzburg».

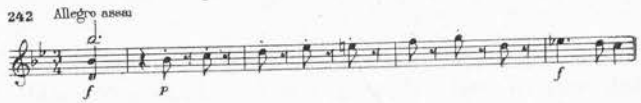
[1] „Micile lucrări sînt mari atunci cînd sînt realizate cu naturalețe, într-un stil mărinimos, ușor, cînd sînt compuse cu știință"... sfaturile date de Leopold în vara lui 1778, într-o scrisoare, parcă își găsesc cea mai bună aplicație în această compoziție.

[2] Manuscrisul a fost descoperit tîrziu, la începutul veacului nostru, de către muzicologul francez Julien Tiersot.

O dată cu primele zile ale anului 1779 începe o nouă fază creatoare, căreia se datoresc diverse lucrări de tipul divertismentului, compoziții religioase, o *Simfonie concertantă* — pentru vioară. violă, violoncel și orchestră (neterminată) — o *Simfonie concertantă pentru două flaute, două oboaie, două fagoturi, doi corni și coarde,* precum și simfonii propriu-zise.

Una dintre acestea din urmă, *nr. 32, în sol major, K.V. 318,* datează din 26 aprilie 1779 și este de fapt o uvertură cuprinzînd trei părți : *Allegro spiritoso, Andante, Tempo I (Allegro)* — partea II se cîntă după o mică pauză, iar partea III se atacă fără nici o oprire. Formația pentru care e concepută lucrarea este destul de cuprinzătoare : flaute, oboaie, fagoturi, patru corni, două trompete și coarde. În autograf n-au fost incluse timpanele care, ținînd seama de prezența trompetelor și a cornilor, de caracterul eroic al unor pagini, au fost adăugate ulterior în partitură.

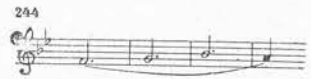
Următoarea lucrare pe lista simfoniilor poartă *nr. 33, K.V. 319* și a fost desăvîrșită la Salzburg, în 9 iulie 1779. Este în tonalitatea *si bemol* major, are patru părți și se adresează unei orchestre care cuprinde cîte o pereche de oboaie, fagoturi, corni și coardele.

Prima parte — *Allegro assai* —

vădește parcă o influență haydniană, prin caracterul ei ritmic, dansant (să fi contribuit recenta vizită pariziană la favorizarea înrîuririi, știut fiind că la concertele

din capitala Franței puteau fi ascultate frecvent lucrări ale «părintelui simfoniei» ca și ale altor maeștri germani ai genului ?). În orice caz tema secundară, expusă de viori și intercalată cu delicate arabescuri de oboi și fagoturi, revine la grația specifică tînărului compozitor din Salzburg :

243

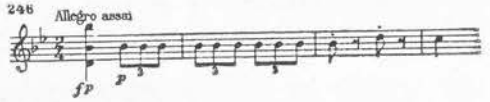
O surpriză plăcută produce asupra iubitorului și cunoscătorului muzicii mozartiene apariția, înainte de reexpoziție, a acestui motiv al viorilor pe care-l vom reîntîlni în *Simfonia nr. 41 „Jupiter"* (el mai poate fi găsit și într-o misă — în *fa* major — pe care Mozart o realizează în anul 1774).

244

Partea II — *Andante moderato* —

245

folosește două idei muzicale și schițează o dezvoltare de felul sonatei, deschisă prin imitații la grupul coardelor și la suflători. O reexpoziție a temei secundare (în tonalitatea de bază — *mi bemol* major) și revenirea, abia pe urmă, a celei inițiale împlinesc ultima secțiune a formei.

Menuetul — cu impulsuri pe anacruze în prima secțiune, dar cursiv în trio, în care suflătorii de lemn dublează coardele — este urmat de un *Allegro assai* — *Finale,* pe două teme :

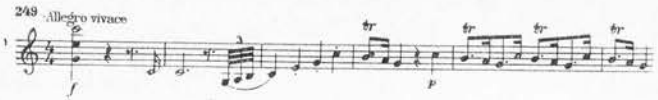
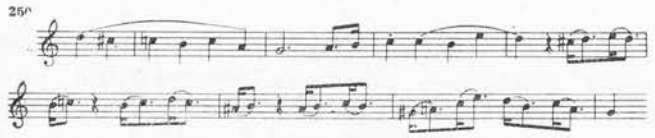
246

247

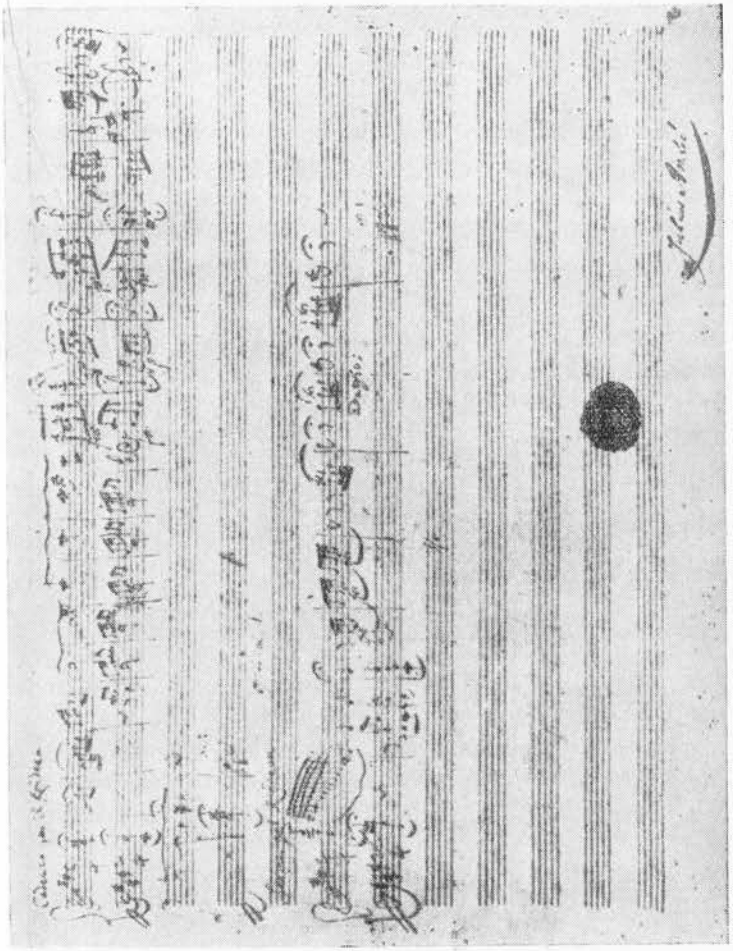
(Are forma de sonată, cu un semn de repetiție după expoziție.)

În fraza conclusivă,

248

perechile de oboaie și fagoturi sună ca o mică fanfară populară, a cărei apariție e salutată parcă de o mulțime veselă. Este atît de sugestiv acest final încît chiar comentatori docți (cum este Kretzschmar), puțin înclinați, în general, să «literaturizeze muzica», nu se abțin de a vedea în el o vervă de bacanală, imagini cavalerești (sugerate desigur mai degrabă de ritmul punctat, ce revine și în *coda,* decît de trioletele sprintene de la început), cortegii, tumult pestriț, în sfîrșit... sînge înfierbîntat.

La 29 august 1780 Mozart punea bara finală unei noi *Simfonii, nr. 34, în do major, K.V. 338.* Revine la alcătuirea tripartită a uverturii, dar numai exterior, căci substanța tematică, travaliul, atmosfera ei, arată un continuu progres în procesul adîncirii expresiei simfonice [1], ce-l va conduce curînd pe compozitor la lucrările sale de culme. Partitura conține cîte o pereche de oboaie, fagoturi, corni, trompete, timpane și coarde. Prima parte — *Allegro vivace* — se deschide cu un motiv puternic, a cărui ultimă celulă, cu tril, se va repeta de cîteva ori, în *piano,* stabilind existența unui contrast chiar în interiorul primei teme :

O punte de suflu dramatic, ce se încheie furtunos, beethovenian parcă, aduce la coarde o melodie secundară fragilă, delicată :

[1] În aprilie 1781, Mozart comunica de la Viena tatălui său că lucrarea aceasta fusese cîntată magnific de către orchestra capelei curții numărînd : 40 de violine, 10 viole, 10 contrabasuri, 8 violoncele, 6 fagoturi — iar ceilalți suflători dublați (!) și că a obținut mare succes (Henri de Curzon — *Lettres de Wolfgang Amadeus Mozart,* Librairie Plon, vol. II, pag. 15).



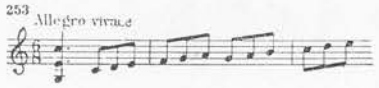
Crîmpei dintr-un manuscris al lui Mozart, care se află în țara noastră

Dezvoltarea, minuţioasă în nuanţe (cu *sforzando, forte-piano*, schimbări *subito* de *piano* şi *forte)*, este urmată de o reexpoziţie uşor modificată şi de o *coda* concisă. Ca şi în alte lucrări din această vreme, în cuprinsul primei părţi nu aflăm nici un semn de repetiţie.

Andante di molto este, de fapt, un cvintet, căci se renunţă aici la oboi, corni, trompete şi timpane, iar fagoturile dublează violoncelele şi contrabasurile, în timp ce violele cîntă divizate. Cu alte cuvinte, partitura indică : *violino I, violino II, viola I, viola II, fagotti, violoncello e basso.* Atît tema iniţială, suplă, cîntată cu «jumătate de voce»,

cît şi tema a doua

ne evocă imaginea unui Mozart poetic, subtil în amănunte *(sotto voce ; crescendo... forte ; forte, piano ; piano, sforzando, piano ; piano, forte, piano ; crescendo... piano).*

Finalul — *Allegro vivace* — se deschide bărbăteşte.

cu toate că un *piano*, care se iveşte *subito*, schimbă total cursul muzicii, dîndu-i parcă aspectul unui dans feeric. Sprinteneala optimilor întovărăşeşte şi tema secundă,

expusă de viorile prime. Un semn de repetiţie a expoziţiei delimitează această secţiune de o scurtă dezvoltare, bogată în dialoguri. Reluarea în *forte* a primei teme şi a celei secundare — repriza — lasă curînd locul secţiunii cu funcţie terminală, evoluînd în încheiere pe arpegii energice.

La 9 mai 1781, Mozart termină în chip dramatic şi definitiv — ceea ce urmărea de multă vreme — cu situaţia de slujbaş al arhiepiscopului Colloredo, reprezentant tipic al aroganţei tiranice şi al limitării feudale. Compozitorul a preferat eliberarea în pofida riscurilor ce-l pîndeau la tot pasul, în pofida păienjenişului potrivniciilor şi indiferenţei oficialităţii. Numeroase sonate, cvartete, concerte, serenade, cunoscuta *Fantezie în do minor* pentru pian, lucrări în stil polifonic — preludii şi fugi — datorate unui studiu admirativ al creaţiilor lui Johann Sebastian Bach — opera *Răpirea din Serai, Missa în do minor, K.V. 427*, ilustrează un avînt componistic regenerator şi multilateral, hotărîtor pentru ultima perioadă a vieţii, petrecută la Viena.

Parcurgînd, în continuare, domeniul ce ne preocupă din vasta operă mozartiană, întîlnim o lucrare din cele mai populare : *Simfonia nr. 35, în re major, K.V. 385*, desăvîrşită în iulie 1782. Ea poartă acelaşi nume — *„Haffner"* — cu o serenadă, *K.V. 250*, tot în *re* major [1] în

[1] Tonalitate preferată de Leopold Mozart — după cum reiese dintr-o scrisoare din iulie 1782, a lui Wolfgang, şi din examinarea listei creaţiei sale.

opt părți : 1. *Allegro maestoso,* introducere, urmată de *Allegro molto ;* 2. *Andante ;* 3. un prim *Minuetto ;* 4. *Rondo-Allegro,* de mari proporții ; 5. un *Minuetto galante,* apoi 6. din nou *Andante,* 7. un al treilea *Minuetto* — cu două triouri și 8. *Adagio — Allegro assai.* Recurge la o formație orchestrală numărînd o violină principală (cu rol proeminent, solistic, în partea a doua, a treia și a patra) cele două grupe de viori, viola, bas (violoncel și contrabas — n.n.), două flaute, două oboaie, două fagoturi, doi corni și două trompete.

Serenada a fost scrisă în 1776 la Salzburg, după sugestia lui Leopold Mozart (întotdeauna povățuitorul practic al lui Wolfgang), pentru o festivitate organizată în casa lui Haffner, prieten al familiei Mozart.

Punînd la cale un concert la Viena, pentru 22 martie 1783, Mozart revalorifică ideea *Serenadei „Haffner",* înlăturîndu-i marșul solemn introductiv și prima parte, păstrînd un singur menuet, iar în instrumentație adăugînd flaute în partea întîi și în final.

Simfonia „Haffner" va cuprinde cîte o pereche de flaute, oboaie, clarinete, fagoturi, corni, trompete, timpane și grupul coardelor — în părțile extreme — în timp ce mișcarea lentă renunță la flaute, clarinete, trompete, timpane, iar menuetul numai la flaute.

Este drept că unele împrejurări exterioare, legate de destinația sau comanda unor lucrări mozartiene, și-au pus pecetea asupra modului lor de a fi [1]. Dar se cunosc destule

[1] De pildă, în ultimele trei cvartete de coarde *(K.V. 575,* 589 și *590),* compuse pentru regele Prusiei, care nu avea numai pretenția de «distins auditor de muzică», ci și aceea de violoncelist, scriitura pentru acest instrument a ținut seama de gusturile și posibilitățile suveranului, pe cîtă vreme în celebrele șase cvartete dedicate lui Haydn și rămase ca modele de perfecțiune, Mozart a putut să-și dea frîu liber penei creatoare.

simfonii care-și merită numele, deși au fost concepute ca piese de divertisment, ca... serenade. Pe de altă parte, unele lucrări din această categorie, cum este *Mica serenadă — Eine kleine Nachtmusik* (cu un *Allegro* inițial în forma de sonată, un *Andante,* cu episoade contrastante de *scherzino,* un menuet și un feeric *Rondo,* prin întinderea și numărul părților, prin travaliul ideilor și structura formei, pot fi considerate de-a dreptul simfonii.

Simfonia „Haffner" depășește serenada în favoarea unei dramaturgii proprii genului. Monotematismul primei părți — *Allegro con spirito* — nu poate fi considerat ca o reminiscență a formelor de divertisment [1]. (Haydn are destule și admirabile părți monotematice de simfonie.)

Lucrarea pornește de la o temă cu salturi de dubleoctave,

cu incisivități și celule ritmice caracteristice, pe care le-am demarcat în extrasul de mai sus. Chiar după primele cinci măsuri, în *piano,* se va stabili un contrast cert față de caracterul strălucitor, exploziv, al deschiderii, în *tutti.* Că nu este vorba pur și simplu de o muzică ocazională, gătită pentru a susține fastul reuniunilor protipendadei vremii, ne convingem din primele minute ale audiției *Simfoniei „Haffner".* Partitura închide o dinamică emoțională captivantă, un dramatism lapidar, dăltuit într-o materie sonoră, din care sar parcă scîntei, cînd

[1] Așa cum face, de pildă, Michel Brenet în *Histoire de la symphonie,* Paris, 1882, pag. 181.

unealta fină a maestrului îi modelează, cu o siguranţă deplină, planurile, reliefurile, contururile mari şi cutele mici. Nici unui element din cele 11 portative suprapuse nu-i este îngăduit să rămînă în afara incandescenţei primei mişcări care — cerea Mozart într-o scrisoare din 7 august 1782 — trebuie cîntată cu multă ardoare.

Violoncelele şi contrabasurile, violele, clarinetele, fagoturile, preiau cu putere motivul, pe care-l imită de îndată viorile prime, flautele şi oboaiele. La coarde aleargă apoi, în sus şi în jos, pasaje sprintene, în timp ce suflătorii prăvălesc parcă o cascadă de veselie cvasionomatopeică («ha ! ha ! ha !»), ca într-o scenă de operă *(Răpirea din Serai* apărea în aceeaşi vreme cu *Simfonia „Haffner")*. Viorilor prime compozitorul le indică să cînte vijelios şi degajat — *sciolte* — ceea ce nu este prea greu pentru ele, dar partitura cere pe alocuri o agilitate aproape identică şi instrumentelor grave.

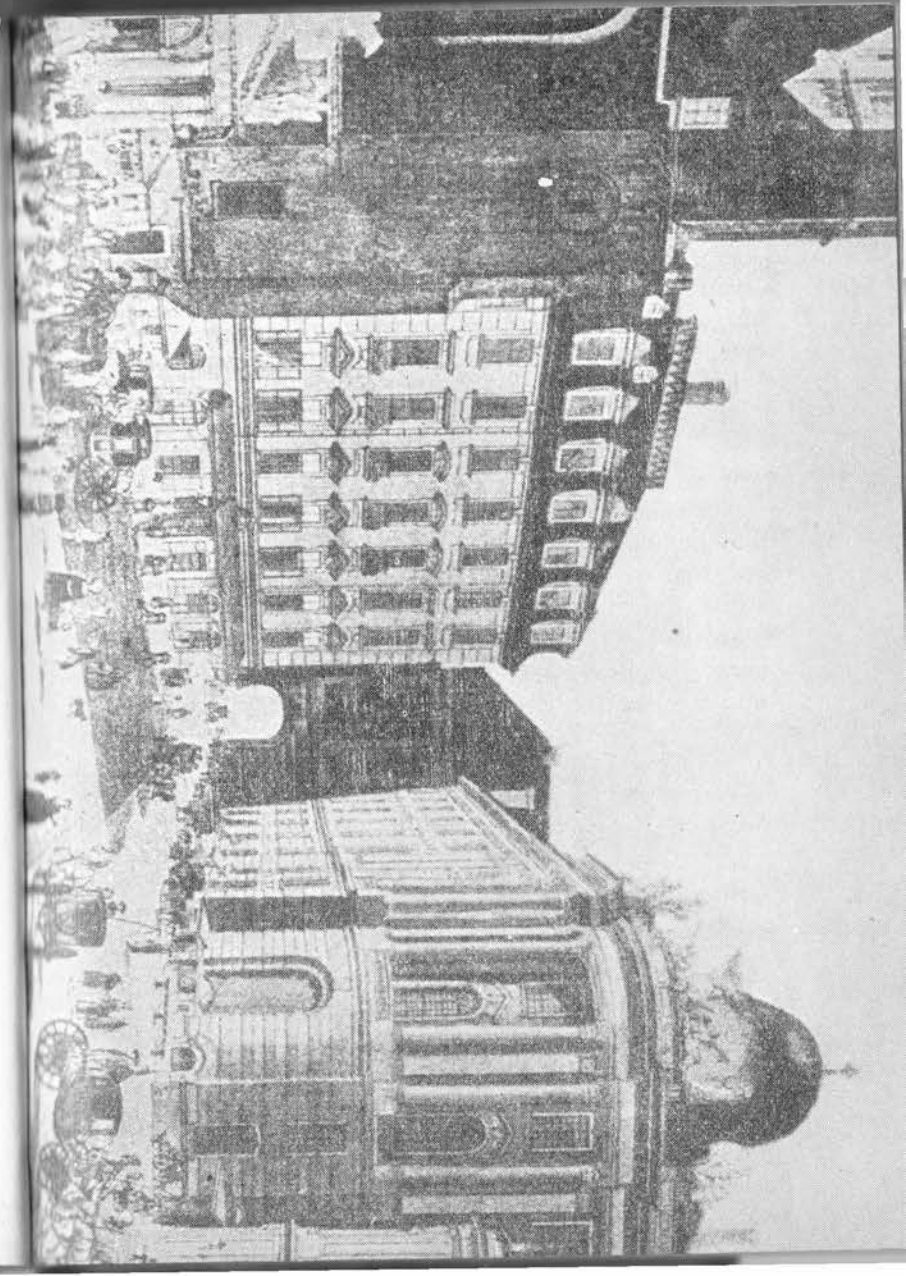
Verva se potoleşte şi un *forte-piano* aduce o atmosferă misterioasă, moment în care tema e încredinţată viorilor prime pentru ca apoi ea să sune impunător, în registrul de jos al orchestrei (violoncele, contrabasuri, viole şi fagoturi).

Se ajunge în regiunea în care ne-am aştepta să apară o a doua temă ; dar intuiţia dă uneori greş ! Atît de bogată este în resurse interioare ideea muzicală de la început, încît compozitorul se mulţumeşte doar cu ea în desfăşurarea primului capitol al lucrării, expunînd-o şi prelucrînd-o mereu, eliberîndu-i mereu energia emoţională [1].

Procedee contrapunctice, imitaţii, suprapuneri, secvenţări, dialogări, incursiuni modulatorii, inversări de motive

[1] Ceea ce cîntă viorile în măsura 48 nu poate fi considerat o temă nouă, — tema a doua — ci este un contrasubiect al ideii iniţiale, încredinţate acum violelor.

Vedere din Viena — sfîrşitul sec. XVIII →



(de pildă în episodul cîntat *legato,* în minor, şi *piano,* de perechea de oboaie care a reuşit să înduplece parcă dîrzenia motivului din prima măsură), concentrări pe unisonuri de ansamblu, zvîcnete de sincope... toate poartă prima secţiune a formei spre un semn de repetiţie (pe dominantă), după care urmează o dezvoltare doar de 34 de măsuri (95—129), dar a cărei lume complexă de imagini n-ar putea fi tălmăcită decît în multe, inspirate şi meşteşugite pagini de comentariu. Atragem acum atenţia doar asupra admirabilei gingăşii cu care este înzestrată tema, asupra accentelor dureroase, de *lamento,* ce i le suprapune oboiul şi fagotul prim, înainte de irumperea reexpoziţiei (*tutti* şi *forte,* ca la început).

Reînnoind expoziţia, ultima secţiune are la urmă un semn de repetiţie, care, bineînţeles, nu se mai execută, după cum nu se mai execută îndeobşte nici reluarea expoziţiei.

Parteă lentă — *Andante* — este pătrunsă de cantabilitatea şi spiritul liedului, dar şi de graţia dansului stilizat ; e o construcţie de tipul sonatei, pe două teme :

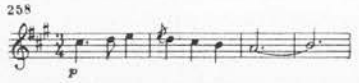
256

257

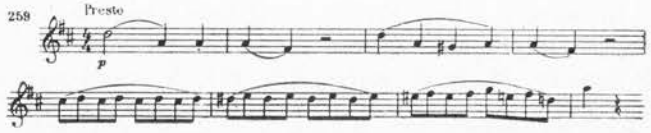
După semnul de repetiţie începe dezvoltarea în pasul solemn al basului şi cu legănări de viori. Acestea aduc apoi triluri de pastorală, în care simţim parcă respiraţia primăvăratică a naturii şi încîntarea sufletului sensibil.

Reexpoziţia reeditează prima secţiune (cu tema a doua însă în *sol* major), iar o scurtă încheiere a mişcării sună ca un suav adio de serenadă.

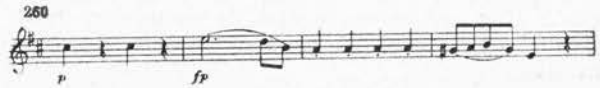
Ca structură, nimic deosebit în *Minuetto,* partea a treia a simfoniei ; vigoare şi umor, opoziţii izbitoare, solemnitate şi graţie în trio — o adevărată perlă muzicală :

258

Piesa se înscrie, prin particularitatea realizării artistice, în categoria celor desăvîrşite.

Finalul — *Presto* — trebuie să se cînte — recomanda însuşi Mozart în scrisoarea din 7 august 1782 — cît se poate de repede. Tema lui principală, expusă în unison de coarde,

259

aminteşte aria lui Osmin „Cu ce poftă voi mai rîde".

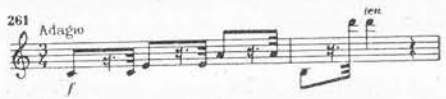
Tema secundă, adusă la dominantă, este cîntată, tot în *piano,* de viorile prime :

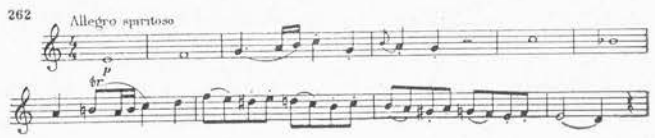
260

O încheiere agitată, frenetică, a expoziției, într-o atmosferă ce ne face să ne gîndim nu numai la *Răpirea din Serai*, ci și la operele lui Rossini, este urmată în curînd de dezvoltare — tema inițială se aude aici în *piano*, ca la început ; vom deslușI în această parte centrală a formei și tema secundară. O serie de pasaje furtunoase ale coardelor conduc la ultimele reluări ale melodiei de la început — și ale temei secundare (în *re* major acum) — reexpoziția — iar *coda* încheie această populară simfonie mozartiană cu entuziasm și strălucire.

„Cred că nu mai trebuie să-ți scriu pe îndelete despre succesul «academiei» mele : ai auzit, poate, deja vorbindu-se despre ea. Pe scurt : sala a fost înțesată, iar lojile erau toate ocupate" — îi scria Mozart tatălui său, la 29 martie 1783, după un concert la Viena ce cuprindea... noua *Simfonie „Haffner"*, o arie, un concert cîntat de autor însuși, o scenă de operă, mica *Simfonie concertantă* din *Serenada în re major, K.V. 320*, un alt concert, de asemenea în execuția lui Mozart, o altă scenă de operă, o fugă, apoi o arie, un rondo... Reușita *Simfoniei „Haffner"* fusese deplină, iar împăratul, care a fost de față la concert, trimise autorului suma de... 25 de ducați.

În toamna anului 1783, trecînd prin Linz, Mozart a compus [1] la repezeală, pentru Asociația muzicală a orașului, *Simfonia nr. 36, în do major, K.V. 425*, ce poartă numele localității.

Este prima care se deschide cu o introducere lentă — *Adagio* — destul de extinsă, după modelul haydnian.

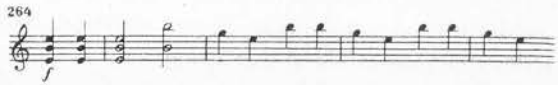
[1] „Marți, 4 noiembrie, voi da aici un concert la teatru și cum nu am cu mine nici cea mai mică simfonie, m-am afundat pînă peste cap într-una nouă pe care trebuie s-o termin..." (Din scrisoarea trimisă de compozitor la 31 octombrie 1783.) Se pare că lucrarea a fost isprăvită în patru zile.

Mozart mai scrisese introduceri la cicluri de lucrări orchestrale, însă prologul era în simfonie o problemă componistică majoră, depășind caracterul mai mult ori mai puțin conformist al acelor marșuri — *«intrada»*, solemne dar facile, din muzica de divertisment.

După primele măsuri impunătoare, în *forte*, influența lui Haydn, descifrabilă în *Simfonia „Haffner"* (de pildă, în final sau în regiunea temei secunde din *Andante*), apare, în unele momente, evidentă aici. *Allegro con spirito*, mișcarea care urmează introducerii, se deschide cu o temă sobră, a viorilor prime. (Antecedentului temei, de patru măsuri, îi răspunde un consecvent alungit, de șase măsuri ; amănuntul acesta poate fi și el înțeles ca o înrîurire a creației «părintelui simfoniei», cu asimetrii dese.)

Tema va atinge culmi de jubilație — ca în *Alleluia* din *Messiah* de Händel — atunci cînd se va ivi, *subito*, primul *forte*.

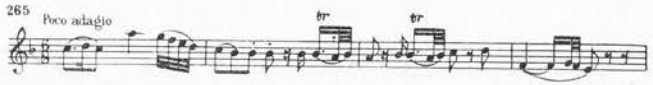
La nivelul tonal al expunerii temei secundare, muzica oscilează între dominantă

263

și relativa minoră a acesteia :

264

Dar fraza conclusivă consolidează, după obicei, funcția armonică de dominantă. O punte și un semn de repetiție preced dezvoltarea în care insistențele pe anumite motive, prelucrate ostentativ, ni-l amintesc din nou pe Haydn. Autenticul, cel mai autentic Mozart, nu lipsește, firește, din această simfonie : cromatismul cursiv al fagotului, punctat de sunetele coardelor, o dovedește fără nici o putință de tăgadă ca și revalorificarea secțiunii ce aducea dezvoltarea, de astă dată însă ca element de *coda* al întregii mișcări.

În formă de sonată — *Poco adagio* — partea lentă

265 Poco adagio

păstrează toate instrumentele din mișcarea precedentă (cîte două oboaie, fagoturi, corni, trompete, timpane și coardele). În tema a doua

266

ne amintim iarăși de Haydn din unele teme cu variațiuni ; dar episodul în minor depășește patosul reținut al paginilor acestuia (de pildă, cel din mișcarea lentă a *Simfoniei «cu tremolo de timpan»*), apropiindu-se parcă de intensitățile muzicii lui Beethoven, din *Marșul funebru* al *Eroicei*. Nu se poate ca autorul *Simfoniei destinului* să nu fi ascultat astfel de pagini mozartiene. Urmărind sunetele fatidice ale trompetelor (mai pe urmă cu adăugirea cornilor, în cele din urmă a fagoturilor), bătăile timpanului din încheierea expoziției și reexpoziției, veți subscrie la această afirmație. Pe deasupra acestora trăiește însă Mozart, în această muzică, prin minunatele alternări de lumină, umbră și penumbră.

Menuetul aduce în prima secțiune un motiv de fanfară,

267

pe care l-am mai întîlnit în *Simfonia nr. 29*.

Trioul dublează melodia viorii cu un oboi («ciudățenie haydniană» de orchestrație).

În final — *Presto* — (formă de sonată), întîlnim mai multe influențe haydniene decît mai înainte. Factura tematicii,

268 Presto

modul de a construi forma, unele întorsături melodice,

269

orchestrația, schimbările care ne apar bizare uneori, dar întotdeauna pline de haz, ne-o demonstrează.

Concepută pentru un flaut, două oboaie, două fagoturi, doi corni și coarde, *Simfonia nr. 37 în sol major, (K.U. 444)*, din catalogul Editurii Breitkopf & Härtel, nu aparține în întregime lui Mozart. El a scris doar introducerea, prin noiembrie 1783, la Linz ; lucrarea este atribuită lui Michael Haydn, așa că vom trece la *Simfonia nr. 38, (K. U. 504).*

Este o lucrare defectivă, ca și *Parizïana (nr. 31)*: cuprinde doar trei părți. Pentru a fi deosebită de vecina ei în aceeași tonalitate, *re* major — *nr. 35* — *„Haffner"*, i se mai spune și *Simfonia fără menuet.*

A fost terminată la 6 decembrie 1786, la Viena și executată în primă audiție sub conducerea compozitorului, la Praga, în perioada reprezentării acolo, cu un imens succes, a operei *Nunta lui Figaro.* De aici, numele de *Simfonia „Praga"*, păstrat de lucrare. Este prima din genul simfoniei pe care o scrie Mozart după un interval de trei ani.

Se cîntă mai rar decît ultimele trei mozartiene, mai rar decît *„Haffner"* și chiar altele, ceea ce nu înseamnă, cîtuși de puțin, că nu se plasează la același nivel artistic cu ele ; cînd afirmăm aceasta ne gîndim în primul rînd la concentrarea ei emoțională, demnă de vecinătățile capodoperelor de culme : *trilogia simfonică finală,* operele *Nunta lui Figaro* și *Don Juan.*

Cuprinzînd în orchestrație, în afară de coarde, cîte o pereche de flaute, oboaie, fagoturi, corni, trompete și timpane, lucrarea se deschide cu o figură

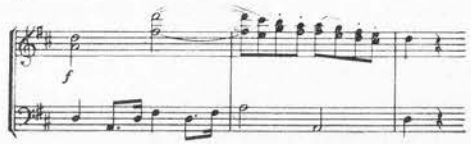
pe care o vom reîntîlni la începutul *Simfoniei nr. 41 „Jupiter"*. Dar aici apare întîi o introducere — *Adagio.* Pe cîtă vreme introducerea *Simfoniei „Linz"* avea 19 măsuri, aceasta numără 36.

„Un Mozart demonic" — iată o expresie evazivă în imprecisul căreia ar vrea să subsiste cîte ceva din diversitatea acestor pagini : măreția austeră a începutului, în *tutti*, blîndețea îmbietoare a cîntului viorilor (în *piano),* opoziția dintre pasul sacadat și puternic, bărbătesc *(forte),* al bașilor și implorările insistente ale viorilor prime, ca un personaj feminin îndurerat (momentul evocă parcă grandoarea dramaturgiei lui Gluck), accentele pătrunzătoare *(forte-piano, sforzando-piano),* profilate pe tunetul surd al timpanului, fîșia sonoră, diafană, țesută de oboaie și fagoturi, culorile funebre ale încheierii introducerii, în *pianissimo.*

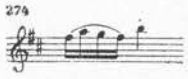
Începutul *Allegro*-ului pune în joc elementele de mare varietate. Ideea principală, înfățișată de viorile secunde, întovărășite de viole, violoncele și contrabasuri [1], își caută parcă fizionomia într-un semi-obscur. Din sincopele gîfîinde ale viorilor din primul grup, ce pulsează mereu pe deasupra, se desprinde apoi un motiv nou (cel marcat), care întregește tema principală, cuprinzînd parcă un principiu dinamic, activ, și unul static, pasiv.

[1] Asemănarea cu tema de la începutul *Allegro*-ului uverturii operei *Don Juan,* datînd din aceeași vreme, este evidentă pentru oricine compară cele două partituri.

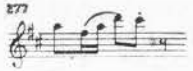
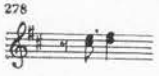
Două măsuri ale suflătorilor și timpanelor, ca o nălucire feerică, cu o colorație sonoră demnă de *Oberon*, dar pe care o putem raporta mai degrabă la ritmul tanțoș din aria *Fluturaș, nu mai ai aripioare*,

272

întrerup reeditarea celor șase măsuri de început. Abia acum avem senzația că *Allegro*-ul și-a găsit albia prin care va curge. Motivul delimitat în citatul de mai sus și motivele noi

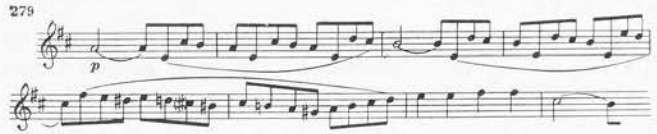
273

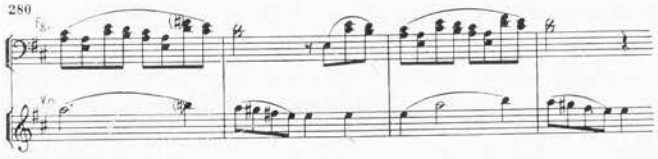
274

275

276

277

278

se suprapun, se succed, într-un șuvoi muzical, izvorînd mereu proaspăt din sufletul tînăr și pasionat al genialului compozitor.

Motivul marcat în ex. nr. 271, ca în piesa de clavecin a lui Rameau, intitulată *Găina*, cunoaște o substanțială tratare polifonică în care viola, violoncelul și contrabasul, fagoturile, cornii... mai toate partidele cooperează, se întreabă, își răspund. De astă dată instrumentele din registrul grav sînt detașate. Pe vîrfurile sonorităților, o întrerupere bruscă și scurtă introduce un motiv mlădios din care se va undui, în *piano*, grațioasa temă secundară :

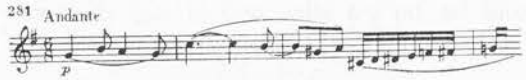
279

Sîntem într-un moment eminamente armonic, care se încețoșează însă imediat (tema se minorizează), făcînd din nou apel la procedeele polifonice atît de stăruitoare în fluxul mișcării. Fagoturile imită (în același sens sau invers) ceea ce au auzit de la viori — așa precum nimfa nevăzută din legendă reproducea spusele frumosului Narcis. Ecoul lor nu s-a stins încă și iată că viorile suprapun o melodioară firavă, o contratemă :

280

Motivul nr. 274 readuce apoi energia clocotitoare, întîmpinată de corni și oboiul al doilea cu un semnal ca de alar-

mă... Cîte imagini nu s-ar putea plăsmui în legătură cu această muzică ! Ar suplini ele imaginea însăşi a lumii sonore ? Să revenim însă la comentariul obiectiv pe marginea structurii, lăsînd ascultătorului frîul plăsmuirilor pe parcursul audierii lucrării.

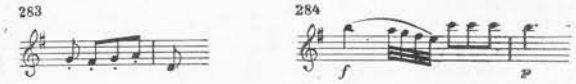
După semnul de repetiţie, care închide expoziţia, dezvoltarea cultivă la început motivul suflătorilor de lemn din mica fanfară, apoi diverse alte elemente pline de spirit contradictoriu, într-o polifonie ce foloseşte şi procedeul contrapunctului dublu.

Repriza completează o mişcare cu adevărat monumentală (un fel de *actus tragicus),* [1] ce pune asupra întregii lucrări o pecete măreaţă. Aceasta ne-ar îndreptăţi să nu considerăm *Simfonia „Praga"* ca o «uvertură» a *Trilogiei finale,* ci ca pe o dramă dintr-o «Tetralogie simfonică mozartiană».

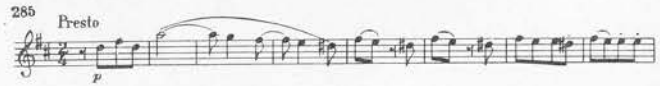
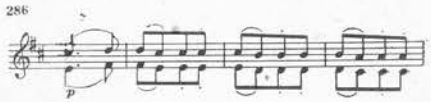
De înaltă clasă artistică, *Andantele* (fără trompete şi timpane) are şi el forma de sonată cu o temă blîndă, tristă,

şi una mai luminoasă :

[1] Jean-Victor Hocquard: *Mozart,* Édition du Seuil, pag. 142.

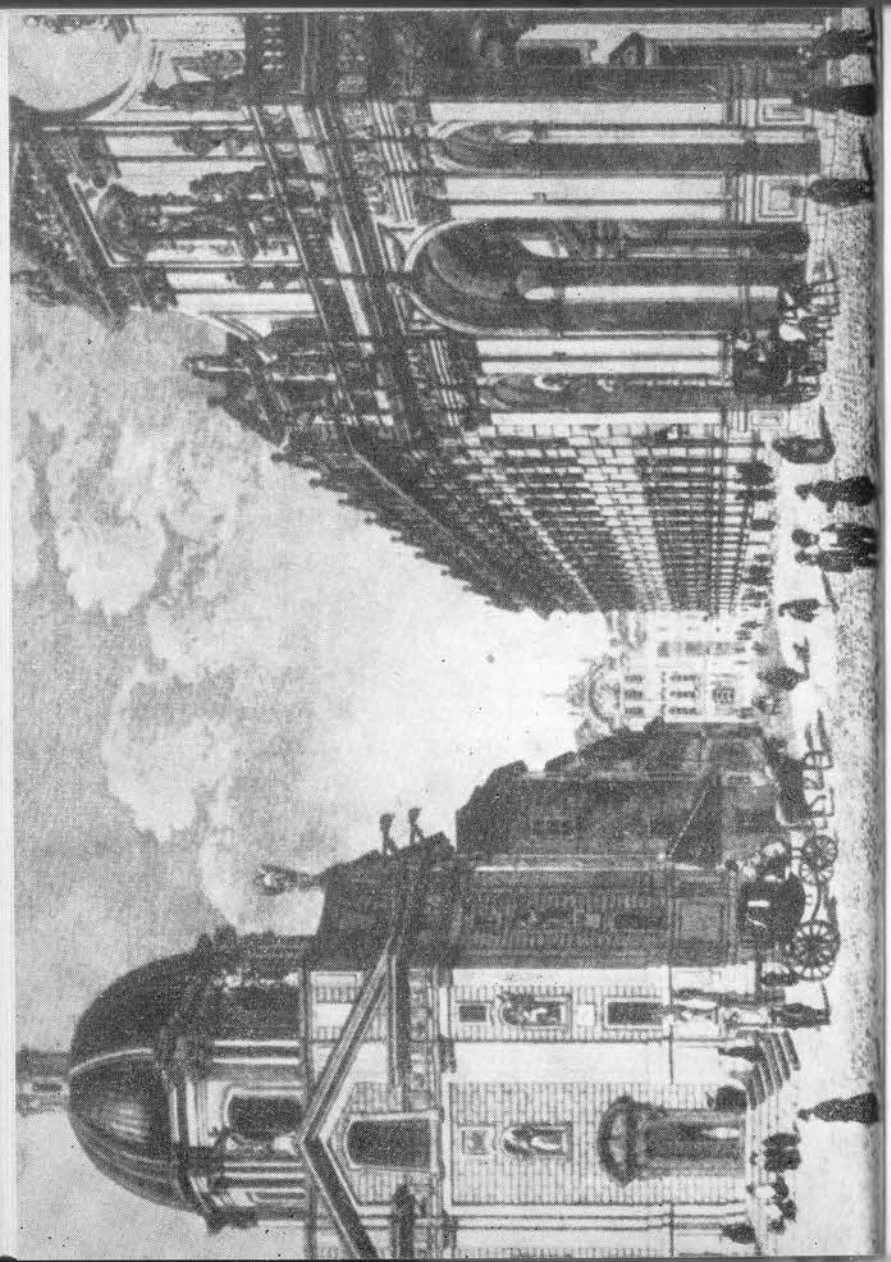
Mişcarea aceasta mijlocie este dramatizată de două motive secundare,



fără să-şi piardă caracterul de parte lentă [1].

Finalul simfoniei — *Presto* — porneşte de la o temă umoristică :

Melodia secundă e ca un duet vesel de operă :

Nu se poate susţine că finalul păstrează temperatura mişcărilor precedente. Temele, prelucrările (dezvoltarea începe cu un motiv coborîtor al başilor, despre care s-a spus că te face să te gîndeşti la Oaspetele de piatră din *Don Juan,* ce apare pe neaşteptate în mijlocul unei petreceri) sînt mai facile, dar iscusinţa orchestraţiei, primenită în repriză şi acordînd aici o atenţie sporită temei secunde, îl ridică mereu la rolul de coronaţie a lucrării.

[1] Imprimîndu-i un tempo animat, unii dirijori o transformă însă pe alocuri în menuet, vrînd parcă să răscumpere lipsa acestuia.



Nu se cunosc împrejurările care au determinat compunerea ultimelor trei simfonii într-un atît de scurt timp : *nr. 39, K. V. 543,* a fost desăvîrşită la 28 iunie 1788, *nr. 40, K. V. 550,* la 16 iulie 1788 şi *nr. 41, K.V. 551,* la 10 august 1788 ; deci *Trilogia finală* a apărut în mai puţin de o lună şi jumătate, în aceeaşi perioadă cu alte lucrări pe care nu le mai menţionăm, convinşi fiind că oricărui iubitor de muzică i-a devenit cunoscută capacitatea prolifică a lui Mozart. Compozitorul se gîndea, pare-se, să ofere ultimele lui lucrări orchestrale unor concerte ce urmau să fie susţinute prin subscripţie. Nu se ştie însă dacă acestea au avut loc, dacă simfoniile s-au cîntat şi dacă Mozart le-a ascultat vreodată.

Simfonia în mi bemol major se adresează unei formaţii care cuprinde un singur flaut, două oboaie, două clarinete, două fagoturi, doi corni, două trompete, două timpane şi coarde. Este de observat lipsa oboaielor [1].

Se deschide şi ea cu o introducere — *Adagio.* Din nou influenţa lui Haydn... Imediat se poate replica : dar introducerea şi întreaga lucrare e semnată de Mozart, de genialul şi maturul Mozart.

Începutul

păstrează ceva din tragicul uverturii la opera *Don Juan — dramma giocoso,* cum o numeşte autorul, „opera operelor" după spusele lui Wagner. Mai scurt decît al simfoniei

[1] Doar *Simfoniile nr. 18, nr. 21* şi *nr. 27* lăsau la o parte aceste instrumente (în *Simfonia nr. 45,* din ediţia Breitkopf & Härtel, partida de flaute putea fi încredinţată oboaielor).

precedente, prologul lucrării se încheie cu o frază cromatică asemenea unui înfiorat semn de întrebare.

Blîndă, tema din *Allegro*

288 Allegro

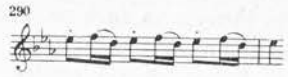
aduce o relaxare neașteptată, înfățișîndu-ni-se ca o invitație prietenoasă la visare romantică, la fericire. Sună grațios ca un menuet. Să nu uităm însă că avem de-a face aici cu un *allegro* simfonic al unui compozitor înzestrat cu o simțire plină de acuitate, care a gustat din plin din cupa amărăciunilor unei vieți de timpuriu curmate. Suflul eroic pe care-l ia tema în primul *forte* să nu ne surprindă, deci. Mulți comentatori, atunci cînd se referă la *„Eroica"*, nu uită să repete constatarea că prima temă a *Simfoniei III* este luată din *Intrada* — uvertura operei comice într-un act *Bastien și Bastienne* de Mozart. Corelația este categorică la prima vedere, dar tocmai de aici lucrurile se complică. Dacă vrem într-adevăr să legăm *„Eroica"* lui Beethoven de o lucrare a lui Mozart, de ce nu am face-o referindu-ne, mai degrabă, la *Simfonia nr. 39*, scrisă în ajunul Revoluției franceze ? În timp ce filiația între mica operă mozartiană și *„Eroica"* rămîne neconvingătoare, această temă, extrasă din partea I a *Simfoniei nr. 39*,

289

prin atmosfera ei, prin accentele pline de suflu eroic, prin conturul melodic și chiar prin tonalitate, poate fi mai curînd socotită ca o înaintașă a *„Eroicei"* [1].

În regiunea aceasta de *tutti* orchestral, *Allegro*-ul mozartian renunță la verva pe care o indica în alte lucrări adaosul de caracter *con spirito*, anticipînd acel *brio* atît de drag «Titanului simfoniei».

În vălmășagul muzicii, gamele coborîtoare ale viorilor din puntea către tema a doua amintesc de cele din introducere — după cum evocă introducerea și o figură ritmică de dactil, în *forte*. Acestea demonstrează tendința compozitorului, evidentă în ultima perioadă creatoare, de a lega părțile și capitolele ciclului simfonic într-o unitate de monolit. Și, fiindcă făcusem mai înainte o considerație legată de filiația Mozart-Beethoven, pentru a o sublinia, vom mai pune față în față acest motiv :

290

cu un crîmpei din partea întîi a *„Eroicei"* :

291

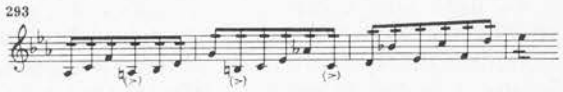
Motivul mozartian de mai sus lasă curînd locul temei secundare a primei părți, expuse cantabil de viori și întregite de suflătorii de lemn.

292

[1] Eugen Pricope — *Beethoven*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1958, pag. 232.

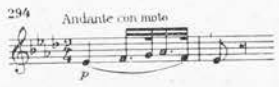
O secțiune conclusivă, mereu în *forte*, este urmată de o dezvoltare care insistă pe motivul tăios din ex. nr. 290. Ea este foarte concentrată și numai o îndrăzneală artistică de geniu putea aduce reexpoziția, atît de sumar, dar convingător pregătită doar de trei măsuri ale suflătorilor de lemn, după o pauză generală.

La începutul codei, pe desenul unui unison trepidant al coardelor și fagoturilor.

293

accentele metrice intră pentru un moment în conflict cu cele ritmice (indicate de noi în paranteze) pentru ca apoi, revenind la normal, în măsura a treia, să sporească dinamica muzicală. (Beethoven va face un procedeu din deplasarea voită a accentelor.)

„Tonalitatea *la bemol*, aleasă pentru *Andante*, este un domeniu în care Mozart nu pătrunde oricînd ; dar o dată intrat în el, atmosfera pe care o respiră se impregnează de îndată de toate atributele romantice..." [1].

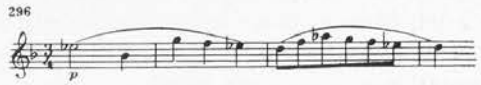
Din punctul de vedere al construcției, partea a doua este o formă de sonată a cărei dezvoltare va fi înlocuită cu un pasaj ce leagă repriza de expoziție. Prima temă pornește de la o figură ritmică a viorilor, care, deși punctată, sună liniștit și calm :

294 Andante con moto

[1] G. de Saint-Foix — *W. A. Mozart*, vol. IV, pag. 336.

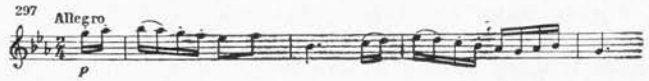
Contrastul îl aduce un motiv tulburător al viorilor, în *forte :*

295

Folosind grandios registrul grav, menuetul — *Allegretto* — se deschide într-o atmosferă de robustețe haydniană. Trioul, de o admirabilă culoare pastorală,

296

întrebuințează două clarinete (unul în melodie, altul în acompaniament, ceea ce trebuie luat ca o noutate de orchestrație).

Allegro următor „... o piesă de comedie foarte veselă, plină de porniri spirituale și finețe" — cum a fost caracterizată — se înrudește cu cele mai savuroase finaluri haydniene, prin monotematism,

297 Allegro

prin atmosfera și prin dezvoltarea lui magistrală în care etapele formei de sonată se disting cu ușurință [1].

[1] În măsura nr. 42 se atinge tonalitatea dominantei, în care apare de obicei tema secundă ; după o frază conclusivă (măsurile 68—105) urmează dezvoltarea (măsurile 105—153) și apoi repriza.

„Pesimism profund" (Hermann Abert, despre introducere)... „O piesă de comedie" (*Grove's Dictionary*, despre final) — iată punctele extreme ale vastei lumi emoționale a simfoniei.

Simfonia nr. 40, în sol minor, cunoaște două versiuni orchestrale : una pentru flaut, două oboaie, două fagoturi, doi corni și coarde [1], cealaltă pentru flaut, două oboaie, două clarinete, două fagoturi, doi corni și coarde [2].

Ce tristă ne apare, în suita celor trei capodopere de culme, după veselul final al *Simfoniei nr. 39*, partea întîi a acestei lucrări străbătute de fiorii durerilor, dar și de speranțe care nu se vor mai împlini ! Urcînd pe supremele trepte ale artei, Mozart dădea acum sensibilității sale expresii din ce în ce mai profunde. Stilul galant, amuzamentul, decorațiunea, jocul ornamentelor, grimasa romantică de altă dată lasă locul unui poem care, fără să renunțe la puritatea nobilă a facturii, la distincție, pare un cîntec de lebădă [3]. Prin urmare, lipsa din orchestră a pătrunzătoarelor trompete și tunătoarelor timpane este îndreptățită, după cum este îndreptățită preferința multor interpreți și iubitori de muzică pentru versiunea a doua or-

[1] A se vedea ediția Peters, nr. 544, Leipzig, 1957.

[2] A se vedea ediția Muzghiz, Moscova, 1956, care cuprinde *Trilogia finală*, într-un singur volum. Deosebirile vizează și unele amănunte în legătură cu termenii de mișcare. Astfel, dacă în prima ediție la care ne-am referit, partea I avea indicația *Allegro moderato*, iar partea III, *Allegro*, în cealaltă, mișcarea inițială este *Molto allegro*, iar aceea a menuetului, *Allegretto*.

[3] La începutul veacului trecut, *Simfonia nr. 39* i-a inspirat unui poet german, Apel, un poem intitulat *Cîntecul lebedei*, al cărui text nu a ajuns pînă la noi ; dacă e vorba de opera unui geniu care-și presimte sfîrșitul, apoi aceasta ar fi mai degrabă *Simfonia nr. 40*, decît *nr. 39*.

chestrală — cu clarinete. Ea a fost realizată de însuși Mozart în scopul de a obține o pastă fonică în care timbrurile pregnante să se estompeze într-un aliaj, într-un pastel de culori blînde.

De la un capăt la celălalt, simfonia pare o confesiune a unui suflet frămîntat și chinuit, ce tînjește după o fericire pe care o încearcă în lumea fanteziei romantice, căci nu mai poate crede în realizarea ei. Între *Simfonia nr. 39*, în care bucuria triumfă, și *Simfonia nr. 40* este o mare deosebire „...Am putea dori numai ca Mozart să nu fi trebuit să treacă printr-un astfel de contrast sufletesc în decursul unei singure luni — cum ni-l arată aceste două creații" [1]. Dar compozitorul a trecut, desigur, în ultima perioadă a dramaticei și scurtei sale existențe, prin atare contraste cu care a plătit satisfacțiile spirituale încercate de noi, ascultîndu-i muzica.

Fără introducere, prima temă se expune la viori

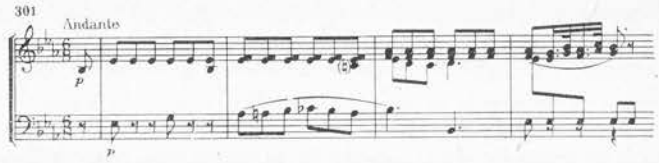
susținută de basi și de jocul armonic al violelor divizate. Că muzica aceasta dureroasă și zbuciumată este izvorîtă dintr-o inimă lovită uneori cu cea mai brutală cruzime, de potrivniciile unei vieți apăsătoare, într-o vreme cînd din încătușări și apăsări se ridicau frunțile spre lumină, ne arată parcă *fortele* violent ce întrerupe plăpînda melodie a viorilor. Voința se ridică la luptă,

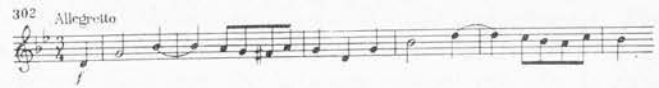
[1] Hermann Kretzschmar — *Führer durch den Concertsaal*, Leipzig, 1891, pag. 68.

mînia capătă un sens protestatar. Dar după momentul de acalmie (o pauză generală), negurile tristeții se arată din nou :

Este tema a doua, rudă, prin dispoziția ei afectivă, cu cea principală. Aceasta asigură o unitate absolută primei părți prin poziția ei de întîietate, prin faptul că dezvoltarea o prelucrează mereu ; prin restrîngerea materialului muzical al mișcării (caracteristică importantă și condiție esențială a individualizării facturii ei, în comparație cu obișnuitele abundențe melodice mozartiene din cele mai multe simfonii) și prin faptul că renunță la elemente suplimentare, de divagație, la motive secundare.

Reexpoziția, cu noutăți admirabile de colorit instrumental, este adusă pe nesimțite de suflătorii de lemn ; sînt suficiente cinci măsuri pentru a netezi calea reluării temei principale. Ne-am așteptat ca finalul mișcării să sune puternic ; este și o obișnuință și o convenință ! Dar Mozart știe să nu diminueze aici tensiunea emoțională. Primul act al noii drame sonore se încheie, dar se impune parcurgerea acestei drame pînă la capăt.

Despre *Andante* (în formă de sonată) nu se poate spune că reprezintă momentul liric al simfoniei. Începe polifonic,

într-un fel pe care tînărul Beethoven și-l va fi amintit poate compunînd partea II a *Simfoniei în do major*. Dar el nu avea să se măsoare încă cu Mozart, în ceea ce privește puterea prometeică ce emană parcă din secțiunea de dezvoltare (măsurile 53—74) a acestei mișcări.

Titulatura părții III, *Menuet*, pare numai o chestiune de tradiție ; dansul e suplinit de o muzică aspră și cutezătoare :

Polifonismul, deseori întîlnit în cele mai reprezentative lucrări orchestrale din această vreme, imprimă secțiunilor extreme ale menuetului o măreție cu totul impresionantă. Din partea mijlocie relevăm episodul suflătorilor de lemn ca și solicitarea, ceva mai pe urmă, a timbrului cornilor, care aduc o culoare naivă. (Nu-i de loc ușor de cîntat cum se cuvine acest trio !)

Divers și bogat în contraste, finalul simfoniei — *Allegro assai* — este din nou o construcție de sonată pe două teme expuse de viori ·

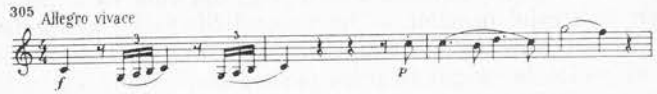
304

Dezvoltarea (măsurile 125—207), pe tema inițială, este încă un exemplu de măiestrie în folosirea procedeelor contrapunctice, care vor culmina în cea de pe urmă simfonie mozartiană. Forma finalului este echilibrată și simetrică, cu toate că ea cuprinde un conținut emotiv tumultuos, saturat de conflicte acerbe. Pornind de la un simplu arpegiu ascendent în *piano* și de la un motiv în *forte,* ce cutremură întreaga orchestră (a se compara primele două măsuri din ex. 303 cu următoarele două), Mozart zidește cu luciditate și pasiune mistuitoare un edificiu în spatele căruia unii caută să descopere... «puteri demonice». Urmărind cu migală, concentrare și admirație, evoluția operei compozitorului, pătrunzînd în miezul lucrurilor, vom reconstitui mai adînc și mai convingător una din cele mai înalte expresii creatoare ale geniului uman, decît am putea-o face preluînd și acceptînd o imagine mereu aureolată în scurgerea a aproape două veacuri și cu atît mai inefabilă cu cît exaltă mai apologetic «miraculosul».

Creația din ultima perioadă ni-l arată pe Mozart ca pe un stăpîn care a cucerit domeniile superioare ale vastei lumi a sunetelor ; marea *Simfonie în do major, nr. 41,* exprimă deplin conștiința forței omului de geniu, care a creat pentru oameni, pentru înfrumusețarea vieții și spiritului lor. Numele ei — *„Jupiter"* — este o metaforă și nu sugerează un program concret. Unele imagini ale grandorii lui Jupiter corespund, ce-i drept, felului de a fi al cîtorva episoade din simfonie, dar muzica acesteia este o chintesență. Într-o lume nedreaptă și josnică, compozitorul, care avea să se stingă curînd, copleșit de suferințe, se ridica în ultima simfonie, în zonele olimpice, desfătîndu-se în imnul de pe urmă — cel mai atotcuprinzător monument durat în prea scurta, dar plina sa existență, din roadele căruia se înfruptă omenirea însetată de frumos și lumină.

Operă clasică, în cel mai autentic și ales sens al noțiunii, *Simfonia „Jupiter"* este dovada desăvîrșită a spiritului superior al lui Mozart, care a ajuns la înțelegerea ordinii riguroase a expresiei, ca necesitate firească, căci fără disciplina formei, cele mai elevate idei, cele mai nobile sentimente, nu pot fi pe de-a-ntregul întruchipate.

Scrisă pentru o formație orchestrală din care nu lipsesc decît clarinetele, lucrarea începe fără introducere — *Allegro vivace* — cu o temă cu «străfulgerări» și «tunete», la început, după care apare un motiv melodic duios :

305 Allegro vivace

Douăzeci și trei de măsuri durează prima expunere a acestei idei muzicale, după care se trece la un fel de dezvoltare a ei și, mai tîrziu, la o temă secundară întru totul cantabilă, cuprinzînd cele mai intime trăsături ale sensibilității mozartiene :

306

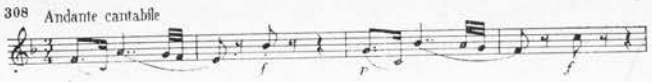
Un motiv ca un refren de dans popular e cîntat pe urmă de viori :

307

Este melodia unei arii de operă bufă, compusă de Mozart, în luna mai a anului 1788, pentru cîntăreţul italian Albertarelli.

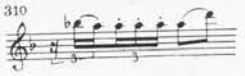
Caracterul celor două melodii de mai sus pare că depărtează această simfonie, a forţei şi a voinţei severe, de pe făgaşul făgăduit de numele sub care a rămas cunoscută, datorită publicului din vremea lui Mozart. Dar din întinsa expunere, juxtapunere, dezvoltare (măsurile 121—189), reexpunere — revalorificarea lor în sinteză, reiese că în simfonism, — pe care trebuie să-l înţelegem ca un proces evolutiv dialectic — tratarea depăşeşte ca importanţă însăşi factura materialului. În fond, chiar felul în care începe simfonia nu este nou — l-am mai întîlnit în *Simfoniile nr. 38, 34, 32* — şi se întîlneşte în numeroase alte lucrări orchestrale mozartiene. Acest adevăr este întrezărit de Mozart — geniu eminamente melodic, aşa cum va fi Schubert în secolul următor — iar autorul *Simfoniei destinului* — lucrare care creşte în întregime dintr-un singur motiv — îl va ridica la rangul de principiu creator, trecînd simfonia veacului XIX într-un nou ev al evoluţiei sale.

Partea a doua a lucrării indică la început ca viorile şi violele să cînte în surdină. Aceasta, împreună cu menţiunea *Andante cantabile*, cu constatarea că în orchestraţie nu mai sînt folosite trompetele şi timpanele, ne dă o idee asupra caracterului muzicii. Despre ea nu se poate spune numai că e o arie de coloratură lirică, cu toate că, la fel ca în mişcarea lentă din *Simfonia în mi bemol major*, are unele scurte momente de intensă emoţie *(Grove's Dictionary)*. Trebuie să o considerăm un poem (forma nu e însă liberă, ci o construcţie de sonată cu o secţiune de dezvoltare succintă : măsurile 45—60), care amestecă în chip genial entităţi contradictorii într-o desfăşurare de mare suflu tragic. Porneşte de la o melodie suavă în mijlocul căreia izbeşte un *forte* tăios :

308 Andante cantabile

Aduce mai pe urmă o temă secundară, generoasă,

309

şi un motiv ca un cîntec primăvăratic de pasăre :

310

Dar muzica are şi episoade de cea mai adîncă emoţie, cu accente sfîşietoare. Unde este seninul Mozart ? Poate că ni-l mai închipuim pe ici pe colo surîzînd printre lacrimi (Romain Rolland) ascultînd acest *Andante ;* dar tinereţea şi optimismul lui sînt veştejite şi se înfioară la gîndul morţii. Se întrezăreşte *Recviemul :*

311

Mişcarea adoarme, în cele din urmă, într-o linişte a neîmplinirilor, acceptată cu stoicism.

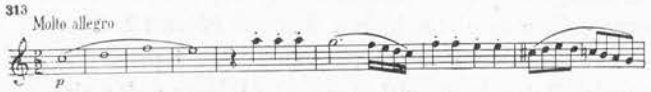
Menuetul — *Allegretto* — nu mai este un dans, ci contemplarea unei reminiscenţe în care pătrund frămîntările dramatice :

312 Allegretto

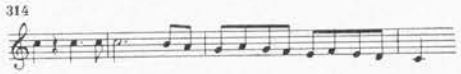
Ele se fac prezente chiar şi în trio, îmbietor la început, dar aspru în secţiunea sa de pe urmă.

Ultima parte — *Molto allegro* — a ultimei simfonii mozartiene este o ilustră îmbinare de tehnică polifonică şi scriitură omofonă, de sonată — aparentă contradicţie — într-un aliaj artistic, pe care genialul compozitor l-a pus parcă pentru totdeauna la hotarul dintre lumea oratoriilor lui Bach şi a ultimelor mari lucrări ale lui Beethoven : *Simfonia IX* şi *Missa solemnis*.

Contururile temei iniţiale

313 Molto allegro

le-am mai găsit şi în *Simfonia nr. 34* (după cum în partea I a *Simfoniei „Jupiter"* cunoşteam «fulgerările» ce se ivesc în primul *forte*).

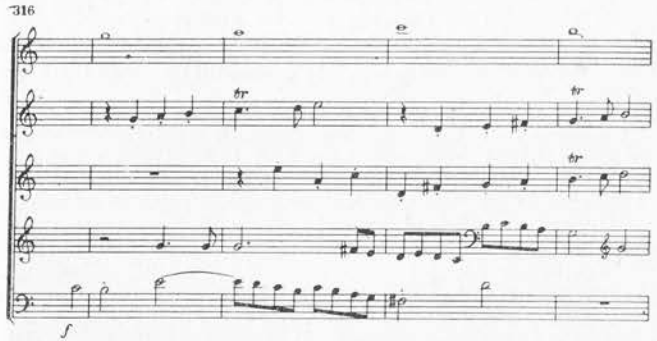
Un motiv secundar al viorilor

314

va fi urmat de o expoziţie de fugă cu şase intrări succesive (vioara II, I, violă, violoncel, contrabasuri, apoi viori, flaute şi oboaie — împreună).

Tema secundară a mişcării este expusă pe urmă la dominantă, de viorile prime, felul ei de a fi ne face să bănuim tratarea polifonică ulterioară :

315

Concluzia expoziţiei (ce readuce motivul secundar din exemplul nr. 314) este urmată de un semn de repetiţie, după care se intră în dezvoltare (măsura 158). Desfăşurarea largă a acestei secţiuni centrale a formei ne convinge că materialul melodic a fost gîndit din perspectiva dramatică a construcţiei simfonice, în procesul căreia ni se dezvăluie valenţele lui expresive, nebănuit de multilaterale. Dar nu este suficient : reexpoziţiei i se adaugă o *coda* (măsura 362), care întrece în întindere şi concentrare multe dezvoltări din lucrările haydniene. Virtuozitatea scriiturii mozartiene ni se dezvăluie aici într-o impresionantă lucrătură polifonică, ce foloseşte simultan cinci elemente :

316

Cercetarea partiturii arată că paginile acestea, care ar putea să fie semnate, presupunem, tot atît de bine de un Beethoven, un Brahms, un Wagner, un Richard Strauss,

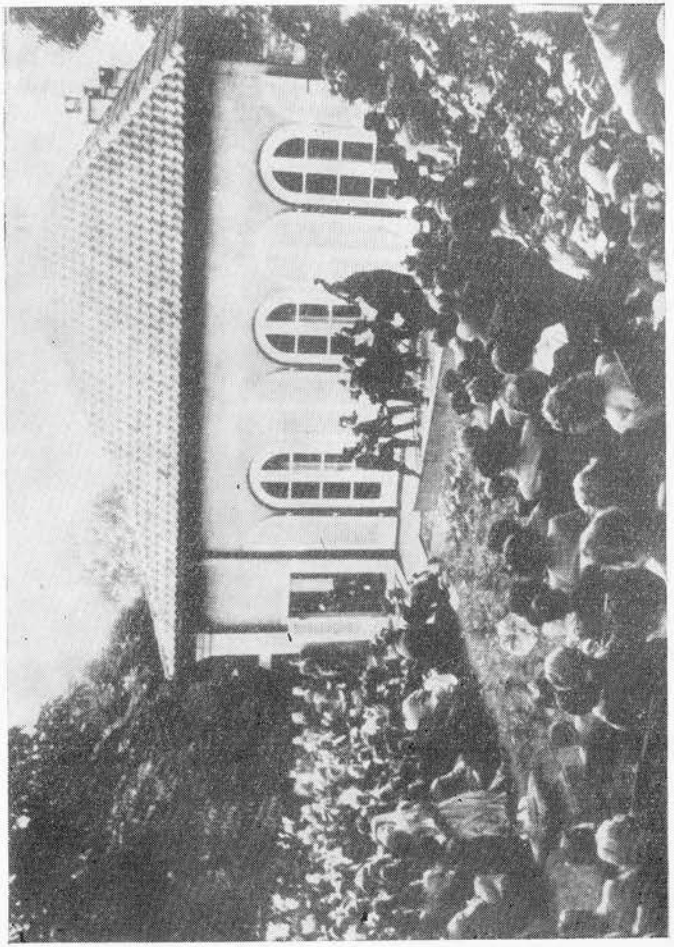
un Honegger sau un Enescu — compozitori ai vremurilor noi, care au acumulat o remarcabilă și mai evoluată tehnică de scriitură contrapunctică — sînt ieșite de sub pana unui creator savant. Muzica sa — ca a tuturor artiștilor mari care au știut să subordoneze întotdeauna mijloacele de expresie conținutului de idei și sentimente — nu devine un exercițiu de geometrie liniară, ci relevă, cu cea mai înaltă forță creatoare, datele tematice în formule care concentrează cumulativ întreg procesul dinamic al compoziției. Ea folosește noi combinații de motive în sens direct, sau răsturnate, prin imitații, intrări precipitate de voci *(stretto)* și alte procedee.

După numeroasele simfonii din copilărie și tinerețe, create în timpul peregrinărilor europene și la Salzburg, în ultima perioadă a vieții, petrecută la Viena, Mozart, împovărat de activitatea concertistică și absorbit aproape total de compunerea de opere, scria puțin în domeniul simfoniei.

Realizată ca dintr-o singură trăsătură de pană, *Trilogia finală* (în care *Simfonia nr. 39* a fost interpretată ca o primă parte, cea în *sol minor*, ca un act liric, un *andante*, iar *Simfonia nr. 41* ca un final grandios) recîștigă însă vremea absorbită de creațiile de alte genuri.

În analizarea ultimelor simfonii am amintit mereu de numele lui Haydn, ilustrul și veneratul prieten[1] al lui

[1] Mozart îi dedică cele șase cvartete tîrzii *(K.V. 387, 421, 428, 458, 464, 465,* compuse între anii 1782—1785), cu un înscris în italienește, din care extragem: „Iată, prețios și celebru amic, cei șase copii ai mei. Sînt, crede-mă, fructul unei lungi și penibile munci; speranța pe care mi-au dat-o mai mulți apropiați în răscumpărarea, cel puțin a unei părți din această trudă, îmi dă curajul și mă leagănă în nădejdea că acești prunci îmi vor aduce o mîngîiere. Tu însuți, valoros prieten, nu mi-ai mărturisit gratitudinea cu prilejul ședерii în această capitală?" (Din prefața partiturilor, Ediția Philarmonia, nr. 332). Iată, deci, o înaltă dovadă a amiciției celor doi mari artiști, comparabilă cu cea a lui Schiller cu Goethe.



Muzică la Bertramka (Praga), unde a locuit și a compus Mozart

Mozart. În legătură cu finalul polifonic al *Simfoniei „Jupiter"*, G. de Saint-Foix vorbește despre modelele pe care compozitorul le-a avut în creațiile unor compatrioți și contemporani ca Georg Matthias Monn, Dittersdorf și Michael Haydn, care au practicat cu știință și antren atare modalități. Mozart nu este — s-ar putea spune — un... original în această cheie de boltă a monumentalei sale opere. Nu numai procedee, ci... „Diferite stiluri, felurite școli s-au revărsat în ceea ce este mozartian. ca diverse raze care venind din mai multe direcții, se întîlnesc într-un singur punct" — scria Serov [1]. Acest punct care concentrează luminile unui întreg veac este și rămîne Mozart, strălucind pe firmamentul clasicismului muzical universal.

[1] Din prefața semnată de T. Popova la partitura *„Trilogiei finale"*, publicată în 1956, la Moscova, Editura Muzghiz, cu prilejul bicentenarului Mozart.

Printre contemporanii lui Haydn, Mozart și Beethoven

Ajunsă la vîrsta de aur, simfonia clasică avea să se identifice pentru totdeauna cu ilustrele nume ale lui Haydn, Mozart și Beethoven. Contemplînd aștrii de prima mărime, să nu uităm însă că și micile licăriri au existența lor în marele concert al firmamentului, că pe cărările lor ne urcăm uneori privirile către constelațiile strălucitoare, în ale căror vecinătăți temerare, unele lumini pălesc încît abia le mai zărim. Chiar dacă le socotim stinse, cîte o rază mai răzbate poate spațiul și timpul. În vremea lui Haydn și Mozart au vibrat și alte lire. Zvonul lor armonios ajunge uneori pînă la noi. Să-l ascultăm, să ne aplecăm deci urechea și la alte frumuseți ale aceleiași epoci ! Să le lăsăm apoi să se întoarcă în filele istoriei muzicii, ale istoriei simfoniei, în care își fac veacul și veacurile atîtea...

În a doua jumătate a secolului XVIII, cînd simfonia devenise «la modă», compozitorii din toate țările se întreceau parcă în scrierea unor lucrări de acest gen, care alcătuiesc o adevărată puzderie.

În afară de francezii menționați atunci cînd am poposit la aportul lui Gossec, de italienii mai vîrstnici, inserați către sfîrșitul capitolului *Simfonia în devenire*, de cehii re-

marcați atunci cînd ne-am referit la școala de la Mannheim, de austriecii din «prima școală clasică», în afară de compozitorii din Germania mijlocie și de nord, trebuie să mai trecem în revistă o serie de autori contemporani cu Haydn și Mozart, mai vîrstnici decît Beethoven, care au trăit în aceeași vreme cu ei. Din opera lor n-ar fi exclus să auzim din cînd în cînd, ținînd seamă de faptul că, în zilele noastre, muzicienii din întreaga lume, societățile de concerte, casele de discuri și editurile duc o adevărată campanie de reînviere a unui imens repertoriu eclipsat de creațiile stelelor de mărimea întîi.

Începem acum cu cehii : *Jan Antonín Koželuh* (1738—1814) a scris, pe lîngă lucrări religioase, concerte, opere, și cinci simfonii, iar nepotul său, *Leopold Koželuh* (1752—1818), care i-a fost o vreme elev la Praga, s-a făcut cunoscut la Viena cu o impunătoare creație de opere, cantate, balete, multă muzică pentru pian și 30 de simfonii.

Jirovec (Gyrowetz) *Adalbert* (1763—1850) trece drept unul dintre cei mai prolifici autori ai vremii, datorită numeroaselor sale opere, mise, lucrări de muzică de cameră și a celor 60 de simfonii. Compozițiile sale, adesea influențate de Haydn, au fost publicate la Paris, Londra, Viena etc.

Sub aceeași înrîurire, mijlocită de profesorul său de la Praga, F. X. Brixi, se găsesc și lucrările lui *Jan Jakub Ryba* (1765—1815), care a scris peste 100 de lucrări ; bineînțeles că el și-a încercat pana de compozitor și în domeniul simfoniei.

În sfîrșit, vom adăuga în această categorie numele lui *Jan Vaňhal* (Wanhal) (1739—1813), ale cărui lucrări, de asemenea influențate de maeștrii vienezi, au pătruns la Londra înaintea simfoniilor lui Haydn. Vaňhal a scris concerte, muzică religioasă și — impresionant ! — 100 de cvartete și 100 de simfonii. Nu puține dintre acestea au

Jirovec (Gyrowetz) Adalbert

văzut la vremea lor lumina tiparului la Viena, Berlin, Leipzig, Hamburg, Bonn și Cambridge.

Și acum, încă cîțiva simfoniști de obîrșie germană sau austriacă :

Organistul, compozitorul și profesorul *Johann Georg Albrechtsberger* (1736—1809), care a fost îndrumătorul lui Beethoven, al lui Hummel și al altor muzicieni din prima jumătate a secolului XIX, a scris vreo 261 de lucrări, manifestîndu-se și în genul simfoniei.

Jan Vaňhal

Herschel Friedrich Wilhelm (1738—1822), — german de origine, dar a trăit în Anglia — se pare că s-a bucurat de prețuirea lui Haydn, care l-a vizitat la Londra, în 1792. Printre altele, a publicat în capitala Angliei o simfonie și două concerte «militare» pentru suflători.

Dintre autorii de simfonii ai acelei perioade, mai menționăm aici pe *Johann Neumann* (1741—1801) și *Reichardt Johann Friedrich* (1752—1814). Ambii și-au desfășurat activitatea și în afara Germaniei sau Austriei.

Într-o vreme, la Londra, repurta mari succese *Ignace Pleyel* (1757—1831), muzician care a colindat prin multe țări. În februarie 1792, în prezența lui Haydn — oaspete de onoare al capitalei britanice — alături de o creație aparținînd «părintelui simfoniei», și alături de una de Mozart, figura, în primă audiție, și o lucrare de acest gen datorată lui Pleyel, care conducea respectivul concert. Pleyel a scris 29 de simfonii (lista operei sale cuprinde și 5 simfonii concertante). Știut fiind că muzica franceză revendică numele lui Pleyel (compozitorul s-a născut în preajma Vienei dar a murit la Paris, unde înființase, în 1795, o fabrică de piane), putem considera opera sa orchestrală drept încă o verigă din lanțul dezvoltării simfoniei franceze, al cărei promotor fusese Gossec.

Fiindcă am lăsat de mult în părăsire muzica autorilor italieni, așa de abundenți în capitolul în care am privit zorile simfoniei (cîte nu se petrecuseră între timp !), în încheierea acestei defilări a vecinilor lui Haydn, Mozart și ai tînărului Beethoven, să pomenim cîțiva dintre ei.

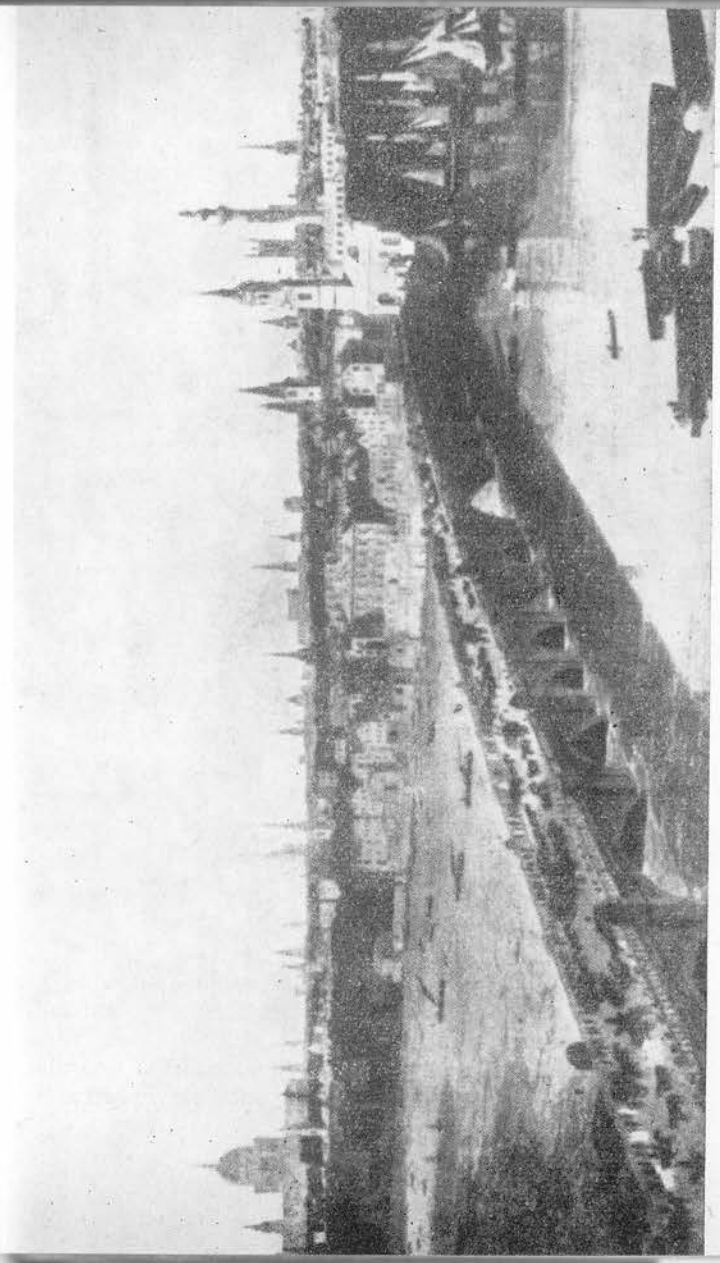
De numele lui *Giovanni Paisiello* (1740—1816), important pentru dezvoltarea muzicii moderne melodramatice, se leagă nu numai opere celebre la vremea lor în apusul Europei și la Petersburg (unde muzicianul a slujit timp

de 12 ani ca maestru la curtea împărătesei Ecaterina), ci şi 12 lucrări de genul simfoniei. În ele se simte vecinătatea muzicii luminoase, dantelate, a tînărului Mozart. De pildă, *Andantino* din *Simfonia în re bemol major,* un fel

Ignace Pleyel

de serenadă, care stă alături de un *Allegro molto,* ca o scenă de operă feerică, cu apeluri de corni vînătoreşti.

De aceeaşi vîrstă cu Giovanni Paisiello, violonistul şi compozitorul *Gaetano Brunetti* (1740—1808) — un elev



Londra în anul 1805

al lui Nardini — a trăit multă vreme la Madrid, unde a dat la iveală și simfonii publicate la Paris și în alte centre muzicale.

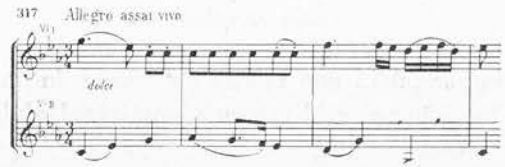
Giovanni Paisiello

Autor de simfonii, concerte, sonate, triouri etc., *Andrea Lucchesi* (născut în 1741), după ce s-a făcut cunoscut mai întîi în Italia, ajunge în cele din urmă la Bonn. El a cîntat de altfel cîteva din primele compoziții ale tînărului Beethoven, iar pe unele le-a pus la punct în vederea ti-

păririi. Lucchesi a succedat bunicului lui Ludwig, în funcția pe care acesta o deținuse, pînă la moarte, în Capela princiară.

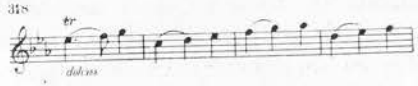
Dintre muzicienii italieni de la răspîntia veacurilor XVIII—XIX, poate că cel mai proeminent ar trebui să fie socotit *Luigi Boccherini* (1743—1805), compozitor extrem de fecund ; Haydn îl prețuia foarte mult. A scris — pe lîngă concerte, cvartete, cvintete, mise, cantate, oratorii — 29 de simfonii, în trei părți, pentru cvartet de coarde, oboaie, fagoturi și corni și simfonii concertante, în patru părți, pentru două viori și violoncele principale, flaut, două oboaie, trei fagoturi și doi corni. În cele alcătuite din trei mișcări, finalul îl constituie de obicei un menuet (așa cum se întîmplă și în binecunoscutul concert pentru violoncel al lui Boccherini), în timp ce în cele alcătuite din patru mișcări, menuetul ocupă partea a doua.

Dintre simfoniile lui Boccherini reținem o frumoasă lucrare în *do* minor. Are patru părți (durează circa 20 de minute) și este reprezentativă pentru arta componistică a marelui violoncelist. Orchestra căreia se adresează cuprinde cele două grupe de violine, viole, basi (violoncele și contrabasuri), iar ca suflători, numai cîte o pereche de oboaie, fagoturi și corni.

Deschizîndu-se fără nici o introducere, mișcarea întîi— *Allegro assai vivo* — încredințează tema principală viorilor prime :

Cîntată apoi imediat în *forte*, ea va căpăta o expresie plină de hotărîre, datorită ivirii unui motiv punctat, de marş.

Luigi Boccherini

Tema secundară este expusă de coarde în *mi bemol* major (asemănare evidentă cu planul tonal al lucrărilor beethoveniene).

318

După o frază conclusivă intervine un semn de repetiţie a expoziţiei, apoi secţiunea de dezvoltare şi reexpoziţia (cu tema secundară în *do* major).

Partea a doua — *Lentorello* — poartă o titulatură, reminiscenţă din suite : *Pastorale.* E clădită în trei secţiuni, cu o temă legănată, la început şi la sfîrşit,

319 Lentorello

şi o secţiune medie în *do* minor, condusă de oboi. Ici şi colo, în această încîntătoare parte, intervin, la coarde, episoade solistice, ca într-un *concerto grosso.*

Menuetul — *Allegro* — aduce în bas (la violă, violoncel, contrabas), contratema de la începutul simfoniei (a se vedea ex. 317, partea viorilor secunde). Iată deci încă o încercare de a lega dansul de structura muzicală intimă a ciclului simfonic ! În trio *(Maggiore)* concertează numai suflătorii ; corul lor aminteşte oarecum de secţiunea mediană a acelei *Simfonia de la Jena* de Friedrich Witt, atribuită în mod eronat tînărului Beethoven.

Ca şi în prima parte, finalul — *Allegro* — e structurat după principiile formei de sonată. Tema principală,

320 Allegro

cu predominanță de triolete, aduce aminte de tarantelă, vioiul dans popular italian (deși acesta este de obicei în $\frac{3}{8}$ sau $\frac{6}{8}$). Figura de triolete înrudește tema a doua (ce apare în *mi bemol* major) cu prima. În dezvoltarea dialogată a mișcării, această figură nu este atît de frecventă ca în secțiunile extreme, pline de bucurie, de o virtuozitate instrumentală și o vervă specifică maeștrilor italieni ai arcușului.

Muzio Clementi (1752—1832) a fost cunoscut altădată ca virtuoz în principalele metropole europene, iar astăzi este apreciat mai ales datorită lucrărilor sale de pedagogie pianistică (Cramer, Field, Kalkbrenner și Moscheles au fost elevii săi). Clementi a închegat definitiv cadrul sonatei trasat de Carl Philipp Emanuel Bach, fapt care i-a atras stima lui Beethoven. (Acesta prețuia sonatele lui Clementi chiar mai mult decît pe cele ale lui Mozart.)

Clementi a dedicat Societății filarmonice din Londra mai multe simfonii. Îndeobște uitate, lucrările sale de acest gen se mai aud totuși cînd și cînd, mai ales în emisiunile de radio. Printre cele de pe care este șters colbul vremii se numără o frumoasă *Simfonie în re major*.

Ea se deschide cu o introducere tînguitoare, patetică — ce stă în umbra geniului lui Mozart — după care apare o mișcare fremătătoare, amintind, prin tema principală, verva muzicii lui Vivaldi. Forma acestui *Allegro* este o foarte echilibrată construcție de sonată, cu o temă secundară melodioasă, expusă la dominantă, cu o dezvoltare destul de întinsă, valorificînd ambele idei melodice principale.

Partea lentă — o serie de variațiuni pe o temă suavă — nu este lipsită de unele accente pătrunzătoare de durere.

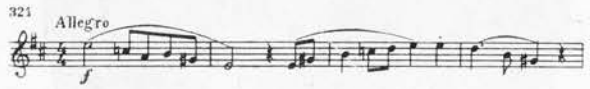
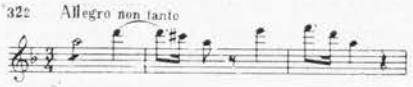
Urmează un menuet și apoi un final spumos, destul de original ca elaborare componistică, cu toate că am fi tentați să-l atribuim lui Haydn (din 1781, Clementi avea să

Muzio Clementi

intre, la Viena, în strînse legături cu Haydn, Mozart și cu alți muzicieni din capitala austriacă ; influența celor doi străluciți maeștri din metropola muzicală a Europei vremii se explică, așadar).

Dintre compozitorii de obîrșie italiană care s-au manifestat în domeniul simfoniei, mai amintim, în sfîrșit, pe florentinul *Luigi Cherubini* (1760—1842). În ajunul Revo-

luției franceze, el s-a stabilit la Paris, unde a dat la iveală o serie de opere înrîurite de ideile luptei împotriva feudalismului.

Uitată aproape un secol, dar reînviată în veacul nostru, *Simfonia în re major* de Cherubini datează din 1815 și cuprinde patru mișcări. Prima e precedată de o introducere largă, cantabilă, cu episoade neliniștite ; din ea izbucnește un *Allegro,* cu o temă primăvăratică. Viorile, imitate de violoncele, aduc apoi tema secundară, voioasă, dar pe alocuri și duioasă, evocînd parcă nostalgia cîntecelor populare italiene.

Dezvoltarea atinge cîteodată autentice momente dramatice, dovedind o stăpînire deplină a mijloacelor expresiei simfonice de către acest autor, care nu ne-a lăsat decît o singură lucrare de acest gen. Printre înfruntările încordate, în care trebuie să vedem, desigur, un răsunet al marilor tensiuni sociale ale vremii, partea II — *Larghetto cantabile* — lasă să curgă o încîntătoare melodie de factură italiană. Această factură se afirmă categoric, din plin, în secțiunea mijlocie a menuetului — *Allegro ma non tanto.* Trioul, dezvoltat ca un al doilea menuet, pune pe primplan suflătorii și sună ca un cîntec popular de drumeție, care se întipărește de îndată în memoria ascultătorului.

Luigi Cherubini

Simfonia se termină într-o mișcare strălucitoare și furtunoasă — *Allegro assai* — întemeiată pe două teme (a doua, a viorilor, amintește din nou de cantabilitatea populară italiană). Contrastele sînt aici mai îngroșate, dezvoltarea mai strînsă — uzînd de procedee contrapunctice — modulațiile mai volubile.

Cherubini la Paris, Paisiello la Petersburg, Brunetti la Madrid, Clementi la Londra, Lucchesi la Bonn... iată numai cîteva nume de compozitori italieni și orașe europene

a căror alăturare ilustrează încă un stadiu al expansiunii culturii muzicale din patria operei. Decenii şi veacuri de-a rîndul, Europa a fost împînzită de muzicanţi italieni, trubaduri întîrziaţi, Cavalli, Vivaldi, Torelli Veracini, Jommelli, Nardini, Metastasio, care au activat mai puţină sau mai multă vreme la Dresda, Viena, Leipzig, Mannheim, Stuttgart, Salzburg, Berlin, mai ales în domeniul operei. Prin Rossini, Donizetti, Spontini, Bellini, opera de factură italiană îşi va continua supremaţia, dar această supremaţie nu mai putea fi absolută. Se ivise doar un geniu nou ca Mozart ; iar în simfonie, se poate oare compara vreunul din autorii citaţi mai sus cu Haydn ? Dar cu Beethoven ?

Încheiere

Spre deosebire de literatură sau de artele plastice, cultura muzicală europeană atinge faza clasică într-o perioadă relativ recentă. Pe cîtă vreme se poate vorbi despre un clasicism elin — în legătură cu sculptura, de pildă — despre perioada clasică a picturii italiene şi olandeze, din veacurile XVI—XVII, măiestria combinărilor de sunete, înzestrate cu alese şi pilduitoare virtuţi de transmitere a unui mesaj emoţional elevat, atinge desăvîrşirea mai tîrziu.

În orînduirile alcătuite din clase sociale antagoniste, fenomenul artistic poate manifesta uneori mari inegalităţi în dezvoltarea sa. Ba uneori contrazice chiar terenul pe care a prins viaţă. Cu privire la vechii greci, Marx [1] spunea că farmecul artei lor este în contradicţie cu treapta socială nedezvoltată pe care a crescut.

Dacă, referindu-ne la o anumită perioadă — pe care o considerăm cea mai înfloritoare din punctul de vedere artistic — din orînduirea sclavagistă, o definim prin expresia «clasica antichităţii» ori spunem că Renaşterea, ivită în societatea feudală, a reînviat marile modele «clasice»

[1] Karl Marx — *Contribuţii la critica economiei politice*. Editura pentru literatura politică, 1954, pag. 238.

ale artei și mitologiei grecești (surse de inspirație și pentru compozitori), dacă se poate considera «clasică» o oarecare etapă, în care s-au înfăptuit exemplare de superioară factură (în felul acesta Antichitatea, Evul mediu, Renașterea, au fiecare cîte un «stadiu clasic»), în marele ciclu al evoluției sale, istoria muzicii nu cunoaște propriu-zis decît o singură perioadă clasică. Vîrful ei corespunde cu sfîrșitul veacului XVIII și începutul secolului trecut, cu timpul vieții și morții lui Haydn și Mozart, al tinereții lui Beethoven.

Perioada de mai înainte (aproximativ cea cuprinsă între anii 1600—1750), care i-a pregătit apariția, încununarea, este denumită preclasică.

În ea se crease opera, ca un ecou al umanismului Renașterii, ce promova, împotriva culturii mistico-feudale, emanciparea individualității, a personalității, a gîndurilor și afectelor firești.

Proclamînd principiul melodiei ca voce acompaniată, noul gen a exercitat influențe cu serioase consecințe asupra creației instrumentale și orchestrale, dominate de polifonism. Stilul contrapunctic, considerat de unii teoreticieni ai vremii ca «antic», «grav», a dăinuit pînă la mijlocul veacului răspîntiilor, XVIII, — subzistînd chiar și mai tîrziu — în timp ce «luxuriantul», «modernul» stil armonic nou, se dezvolta.

Din ce în ce mai apropiată de cercurile tot mai mari ale iubitorilor de muzică, prin specificul său, prin formele de expresie directe, antrenante prin realul reprezentărilor scenice — captivînd prin elementul dramatic, opera ia un avans față de dezvoltarea sonatei și a simfoniei. Rămînerea în urma a acestor genuri ale muzicii instrumentale și orchestrale o vor recupera însă Haydn și Mozart.

Căutările în concentrarea expresiei în elemente melodice cît mai plastice, cît mai sugestive, duc în muzica instru-

mentală la configurarea acelor «personaje muzicale», caracteristice, pregnante, cărora le spunem *teme*. Compozițiile din care fac parte ele, — sonate, simfonii — devin din ce în ce mai meșteșugite, mai echilibrat și solid construite, purtînd amprenta măiestriei creatorului de frumos prin sunete.

În «veacul luminii» frumosul era înțeles ca întruchipare și percepere a raporturilor, a ordinii elementelor alcătuitoare, a proporțiilor. Așadar, formele muzicale trebuia să devină și ele cît mai armonioase, cît mai clare, mai limpezi. Se abandonează stilul gradilocvent al barocului, care exalta retorismul, tonul festiv, pateticul — nu rareori puse de feudalitate sau biserică în slujba tendințelor ei de absolutism, de deplină și centralizată suveranitate. Preconizînd firescul, rațiunea cumpătată — rationalismul estetic era un reflex al celui din filozofie — disciplina împotriva exagerărilor și a bunului plac, cu toată mărginirea dictată de realitățile social-istorice, estetica clasică primenea artele, lovind, implicit, în autoritatea și gusturile feudale, în obscurantismul religios. Empirismul și senzualismul — din gîndirea iluministă engleză, antipuritanistă — legarea frumosului de simțul etic de bine și adevăr — din gîndirea iluministă franceză — deschid larg porțile artei veacului Revoluției de la 1789 către realitățile și idealurile vremii, conferindu-i, în ultimă instanță, atribuții de seamă în educarea omului.

Dacă estetica aservită feudalității cerea, în special literaturii și teatrului, proslăvirea ordinii sociale existente, atribuind aristocrației virtutea de a constitui izvorul operelor «majore» și lăsînd, în cazul cel mai bun, pe seama unor genuri «minore», de tipul comediei, viața celor mulți, perioada anului 1789 afirma, în primul rînd prin glasul lui Diderot, dreptul și datoria artei culte de a se inspira din

viața de zi cu zi, de a fi, cu alte cuvinte, realistă și democrată, în pofida tendințelor oficiale și perimate — fie că era vorba de aristocratism, academism sau dogmatism estetic. Nu nobilii cu cizme pînă deasupra genunchilor și mănuși, nu principii supreme abstracte, oarbe, nu lupta retorică dintre datorie și pasiune, nu eroi reci și nici subiecte, personaje din antichitate, în care se deghizau mai marii zilei, ci oameni vii, înfățișați în situații convingătoare, capabile să intereseze și să înrîurească — iată ce pretindea Diderot teatrului vremii.

Reprezentarea, la Paris, a operei *La serva padrona (Slujnica stăpînă)* de Pergolesi, avea să dezlănțuie «Războiul bufoniștilor» (la care iau parte personalități marcante ca Diderot, Rousseau, D'Alembert), lupta adepților genului comic împotriva «tragediei de curte». Sub influența teatrului popular «de bîlci», ia naștere opera comică franceză, iar Gluck, discipolul simfonistului italian Sammartini, reactualizînd cele mai bune modele ale tragediei, va crea un teatru muzical bogat în idei și semnificații, contemporan prin înțelesul și răsunetul lor. „Eroii antici aduși în scenă de Gluck nu mai sînt epave lipsite de vigoare, camuflînd sub hainele lor pe prințișorii mondeni de la curțile veacului XVIII, care ciripesc arii duioase ; ei întruchipează din nou marile sentimente umane, dezgolite de zgura sentimentalismului dulceag și prețios" — scrie Alfred Hoffman [1].

Muzica de orchestră nu putea rămîne, firește, în afara curentelor și ideilor înnoitoare.

Dacă în procesul făuririi tipului clasic de simfonie, Haydn a pornit de la genurile familiare ale muzicii de

[1] *Drumul operei,* Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1960, pag. 149.

agrement — suita măiestrită de dansuri *(Kunstsuite),* serenada, divertismentul, casațiunea — creația orchestrală a lui Mozart a fost stimulată de gusturile și experiența sa în materie de operă. Am surprins de multe ori influența teatrului muzical asupra simfoniilor mozartiene, dar ceea ce trebuie să reținem ca esențial este faptul că principiul dramatic al operei se transplanta în muzica orchestrală sub forma unei acțiuni «fără cuvinte», care solicita din ce în ce mai mult atenția și admirația publicului.

Nu e ușor să depistezi caracteristicile contribuției lui Mozart la dezvoltarea simfoniei și nici să găsești cei mai potriviți termeni cînd privești global și alăturat — deci comparativ — creația autorului *Simfoniei „Jupiter"* și aceea a autorului *„Londonezelor"*. În orice caz, pentru a încerca generalizări, sinteze convingătoare, este necesar să renunțăm la apologeticul spre care ne împinge respectul genialității. Eliminîndu-l, nu înseamnă a diminua valoarea unanim recunoscută a celor doi mari clasici, iar scrutînd aportul lor la dezvoltarea simfoniei nu se cade să-i așezăm pe fiecare în cîte un taler de balanță. Aplecîndu-ne deci la un moment dat mai mult asupra însușirilor unuia, nu înseamnă că-l coborîm pe celălalt, după cum nu înseamnă să ne lăsăm obsedați de ideea — împinsă pînă la prejudecată — a păstrării în demonstrație a unui echilibru perfect stabil (care n-ar fi exclus să rezulte ca... de la sine).

Este adevărat că, ridicîndu-se valoric deasupra înfăptuirilor simfoniștilor timpurii — italieni, cehi, francezi, austrieci, germani — Haydn a clădit cu rațiune sigură edificiul simfoniei clasice. Ea depășea cu mult suita, concertul de ansamblu — *concerto grosso* — concertul mai evoluat — cu un singur solist — uverturile-«simfonii», *intermezzi* orchestrali din opere. Dar o parte din însușiri-

rile noi din lucrările compuse în cea din urmă şi mai rodnică perioadă de creaţie, «părintele simfoniei» o datorează în bună măsură influenţei lui Mozart. Cu toate că prelua o sintaxă muzicală deja existentă, — în care vedem o transplantare a principiilor raţionaliste din «veacul luminii» — autorul *Simfoniei „Jupiter"* introduce în formele cristalizate un vocabular aparte, o tematică de o sensibilitate cu puternice peceţi personale, mai puţin ritmică şi exuberantă uneori decît cea a lui Haydn, în schimb mai cantabilă, în sens vocal, mai «subiectivă». Aceasta chiar în dispoziţiile active ale *allegro*-urilor în formă de sonată (să ne gîndim, de exemplu, la primele măsuri de după partea introductivă a *Simfoniei nr. 39),* ceea ce accentuează dramatismul muzicii (configurat în lucrarea la care ne-am referit de izbucnirea motivului de factură eroică, să zicem «beethoveniană»). Dacă formele de cîntec, «intonaţiile sentimentale», «romantice», se încetăţeniseră în mişcările lente, prezenţa lor în *allegro* în formă de sonată era socotită ca «impuritate» sau «modernism» (în cel mai bun caz un amestec de stil). Or, din acest «amestec», simfonia clasică, alimentată de surse şi sensibilităţi multiple, creştea, se regenera necontenit. Haydn a intuit acest adevăr ; nu s-a lăsat anchilozat în individualism de poziţii rigide, conservatoare, ci a ţinut mereu pasul cu vremea, învăţînd chiar de la cei mai tineri, între care, în primul rînd de la Mozart [1]. Flexibilitatea orchestraţiei, extinderea relaţiilor tonale, în general, «romantizarea armoniei», abordarea mai frecventă a cromatismului, recurgerea — ce-i drept cu prudenţă — la enarmonism (într-o *«Londoneză»*,

[1] Lui Leopold Mozart îi spunea : „Pe onoare, vă declar că îl socot pe feciorul dv. ca pe cel mai însemnat compozitor auzit vreodată."

precizînd egalizarea lui *re bemol* cu *do diez,* scrie *the tame tone,* desigur în atenţia copistului), nu fără efect emoţional, iată cîteva caracteristici noi ale ultimului ciclu simfonic haydnian.

Într-un omagiu adus memoriei autorului *Simfoniei „Haffner",* cu prilejul împlinirii a 200 de ani de la naştere, Ernest Ansermet nota : „...ceea ce caracterizează cele mai proeminente genii creatoare ale muzicii este, fără îndoială, o atitudine fundamentală a personalităţii, care se manifestă în toată muzica lor şi care îşi pune grefa pe întreaga creaţie" [1]. Dacă în privinţa lui Haydn distingem întotdeauna spiritul robust, optimismul, limitînd atitudinea fundamentală a personalităţii lui Mozart la graţie, la o simplitate şi naivitate desăvîrşite — care implică «dezbărarea de sine» — cum spunea Ansermet, nu vom căpăta o imagine cuprinzătoare şi veridică asupra poziţiei şi semnificaţiei operei ilustrului clasic. Haydn — decenii de-a rîndul slujbaş al unei familii aristocrate — şi Mozart — care a avut multe de îndurat mai ales din partea arhiepiscopului Colloredo, reprezentant în acelaşi timp al feudalismului şi clericalismului — au creat în condiţiile de constrîngere ale artistului în orînduirea socială a vremii. O bună parte din opera lor nu putea face abstracţie de gusturile protipendadei, de elementele stilului galant pe placul aristocraţiei, căci «elita» era «consumatorul de muzică», ea era aceea care avea liber acces la desfătările artei. Undeva, Wagner spunea maliţios, în legătură cu funcţia umilă a lui Mozart la curtea din Salzburg, că „...în lumea sa se aude zăngănit de pahare şi zgomot de tacîmuri pe farfurii". Omul şi artistul puteau fi trataţi într-un fel sau altul, puteau îmbrăca o haină ori

[1] „Revue musicale suisse", febr. 1956, pag. 72.

alta (Haydn chiar livreaua cu fireturi şi galoane — dar numai de importanţă... decorativă — a slujitorilor de rînd) însă conştiinţa creatorului, demnitatea, nu se puteau dezbăra de sine.

Cu teme uneori largi, încîntătoare, de caracter vocal, strălucitoare şi virtuoze, finisate rafinat, suple, folosind o întinsă gamă dinamică, cu inflexiuni şi modulaţii ingenioase, cu coloraţii de timbruri nemaiîntîlnite, în special în compartimentul suflătorilor de lemn — simfoniile lui Mozart clocotesc în unele pagini de mînia dramatică împotriva tuturor silniciilor vieţii — să ne amintim din nou de acel *forte* căruia i-am spus «beethovenian» din primul *Allegro* al *Simfoniei nr. 39 !* Accentele acestei mînii nu au nimic comun cu... graţia şi naivitatea desăvîrşite... cu dezbărarea de sine, cu ... „zăngănitul de pahare şi zgomotul de tacîmuri pe farfurii". Este asaltul voinţei eroice, am putea spune... zăngănitul armelor pregătite pentru revoluţia pe care o va ilustra *Eroica* «Titanului» : „Pentru un suflet mare / Valoarea nu aşteaptă ca vîrsta s-o măsoare" — cuvintele lui Corneille pot fi reactulizate în legătură cu simfonia lui Mozart.

Atunci cînd concepţiile sale — formate prin cunoaşterea (mai largă, comparativ cu Haydn) a adevărului realităţilor timpului, dobîndită prin contactul direct cu viaţa din mai multe ţări europene cuprinse de curentul protestatar şi progresist — intrau în conflict acut cu tirania, Mozart adoptă atitudinea hotărîtă de revoltă. Ridicîndu-se, în atmosfera premergătoare anului 1789, împotriva despotismului lui Colloredo pentru respectul individualităţii şi al personalităţii, compozitorul afirmă o atitudine cetăţenească înaintată, pe care în zadar se străduiau despoţii s-o reprime. Există, desigur, un coeficient mai mare sau mai mic de utopism în concepţiile şi atitudinea unor gînditori şi artişti de la sfîrşitul «veacului

luminii». Dar în perspectiva istorică pe care o deţinem, acest utopism capătă sensul unei romantici ale cărei vibraţii ne apar cu atît mai patetice, cu cît ştim în ce împrejurări dureroase s-a născut.

Dacă Mozart şi-a consumat existenţa la o înaltă şi mistuitoare temperatură, Haydn, legat prin obîrşie de viaţa simplă de la ţară, de folclorul ţărănesc şi orăşenesc, a căutat să reziste şi să creeze în aceleaşi condiţii, cultivînd vigoarea primară a sensibilităţii sale, optimismul, umorul omului legat de pămînt. El a preamărit patriarhalul cîntînd existenţa «în tonuri idilice» [1]. Rousseau era şi el adeptul cultului naturii, al vieţii departe de viciile societăţii vremii, iar un conaţional al său — Batteux [2] — căuta să demonstreze că arta sunetelor trebuia să imite pasiunile — componente ale naturii omului. Într-o lume îngîmfată şi disprefuitoare, legat prin mii de fire de viaţa celor mulţi — din mijlocul cărora s-a ridicat — printr-un bun simţ suveran, ce nu ţinea de fapt seama de părerea feudalilor, Haydn reprezintă o dovadă înaltă a vitalităţii poporului în artă, a culturii lui, opusă culturii aristocrate. Declarînd o dată lui Griesinger că a căutat să înfăţişeze în simfonii „caractere morale", Haydn nu susţine numai ideea, — ideea programatică pusă la temelia muzicii — ci şi, în general, finalitatea, funcţia socială, implicit etică, a artei sunetelor. Este departe, desigur, această concluzie de imaginea compozitorului care... cîntă fiindcă are talent, din instinct, fiindcă era muzicant de meserie, care cîntă, în sfîrşit, ca păsările cerului — cum ar vrea să

[1] *Marea Enciclopedie Sovietică*, Cap. *Haydn.*

[2] Într-una dintre cele mai de seamă lucrări ale sale — *Les Beaux-arts réduits à un seul principe* — tradusă şi în germană, foarte apreciată pe la mijlocul şi în a doua jumătate a veacului XVIII.

ne facă să credem o literatură burgheză de salon, ce numai muzicologică nu poate fi numită.

Legată ideologic de curentele progresiste ale burgheziei în ascensiune, din epoca iluminismului veacului XVIII, creaţia clasicilor a înregistrat extinderea cunoscută datorită terenului propice oferit de răspîndirea muzicii în masele orăşeneşti şi în rîndurile populaţiei ţărăneşti, a răspîndirii feluritelor piese de divertisment, suite de melodii, dansuri şi marşuri, ce se cîntau pretutindeni, în mediul vieţii de familie, la petreceri şi sărbători. Cu toată importanţa pe care au avut-o acele capele (orchestre, solişti, şi formaţii de muzică de cameră, cîntăreţi) întreţinute de unele capete încoronate, nobili din provincie sau diverşi magnaţi din capitalele europene, dezvoltarea simfoniei nu putea fi concepută în afara influenţei creaţiei folclorice, în care maeştrii scrisului muzical găseau surse inepuizabile, mereu înviorătoare, de inspiraţie. Şi, în această ordine de idei, Haydn — creaţia sa încununătoare, plină de imagini veridice, democrate, ale vieţii oamenilor simpli, de tablouri ale naturii — este cel mai la îndemînă şi minunat exemplu.

De la lucrările lui Gabrieli şi Schütz pînă la magistralele simfonii ale lui Haydn şi Mozart — ori pînă la cele mai valoroase, aparţinînd unor compozitori ce ni se par mai puţin însemnaţi în vecinătatea lor (dar în orice caz truditori meritoşi pe ogorul îmbelşugat al artei sunetelor de la finele secolului XVIII şi începutul veacului XIX), se întinde o cale lungă. Măsurînd-o, ne-am apropiat pe nesimţite de edificiul impunător al simfonismului, durat de cel căruia îi spunem «Titanul simfoniei» ; i-am întrezărit contururile, planurile ; ele ne apar atît de familiare ! Ne-ar fi trebuit încă puţini paşi pentru a putea cerceta de aproape detaliile fiecăreia dintre cele nouă statui de conştiinţă muzicală.

Ne oprim totuşi în faţa lor. De ce tocmai acum ? — se vor întreba poate unii. De ce să dezmembrăm «trinitatea» Haydn-Mozart-Beethoven ?

Aceşti geniali compozitori au trăit în acelaşi centru de viaţă muzicală, s-au cunoscut şi au avut rodnice legături artistice, s-au preţuit reciproc. Totuşi, ei aparţin unor generaţii diferite, unor etape net diferenţiate din istoria genului ce ne preocupă.

În trei veacuri şi jumătate, din perioada prunciei sale şi pînă astăzi, simfonia a cunoscut şi ea procesul dialectic al dezvoltării : evoluţia — constînd din schimbări treptate, uneori imperceptibile la prima observare şi revoluţia — transformarea radicală, prin salt calitativ.

Prin „*Eroica*", Beethoven înfăptuieşte un act artistic de semnificaţie revoluţionară, ce smulgea muzica din sfera gusturilor şi mediului aristocratic care-i atribuia doar rolul de agrement şi de fast pompos. În perioada cînd lupta pentru dobîndirea drepturilor cetăţeneşti asalta feudalismul, arta sunetelor devenea o tribună ideologică, muzica trebuia „să facă să scapere scîntei din creierul oamenilor". Dorindu-i această miraculoasă forţă, artistul titanic i-a insuflat-o. Nu e întîmplător că această răspîntie corespunde unui moment istoric crucial. S-ar putea afirma că mai prompt şi mai direct decît alte arte — şi în primul rînd prin genul major al simfoniei — muzica s-a făcut răsunetul fidel şi tulburător al problemelor majore ale realităţilor.

Subliniindu-se mereu importanţa extraordinară a creaţiei autorului *Simfoniei destinului*, fie în raport cu antecesorii săi, fie cu cei care i-au urmat, s-a ajuns la un fel de măsură-tip, la un etalon. Confecţionat ca un model perfect de pene scriitoriceşti ilustre, cum este aceea

a lui Romain Rolland, acest etalon este aplicat într-un mod care nedreptăţeşte în primul rînd creaţia instrumentală şi orchestrală a lui Haydn şi Mozart. Atrăgînd atenţia asupra acestei realităţi, criticul sovietic Ivan Ivanovici Sollertinski [1] arăta că : unii muzicologi preţuiau nu ceea ce făcea pe Haydn să fie Haydn, sau pe Mozart să fie Mozart, ci numai ceea ce, într-o mai mare sau mai mică privinţă, îl anticipa pe Beethoven ; ei nu erau priviţi ca muzicieni geniali, ca individualităţi creatoare unice (deşi întru totul determinate istoriceşte), ci ca «beethoveni nedezvoltaţi», ca embrioni, crisalide ale beethovenismului. Li s-a contestat dreptul de a se intitula simfonişti în accepţiunea deplină a acestui cuvînt. După asemenea afirmaţii, se naşte involuntar întrebarea : cărui tip muzical aparţin, de pildă, admirabilele simfonii «de gen» şi pline de umor (de loc «embrionare») ale lui Haydn ? Or, trebuie refuzată orice demnitate simfonică lumii atît de originale a *„Londonezelor"* sale, numai pentră cu „ele nu sînt încă Beethoven" ? Şi, cum rămîne cu acea capodoperă de arhitectură simfonică — *„Jupiter"* de Mozart, care, prin dinamismul său simfonic, nu este cu nimic mai prejos decît cele mai bune simfonii ale lui Beethoven ?

Neabordînd pe îndelete problemele teoriei şi categoriilor creaţiei simfonice, înainte ca fluviul mare al muzicii să fi cuprins, în curgerea sa maiestuoasă, torentul sensibilităţii autorului *„Eroicei"*, să poposim acum la hotarul dintre două veacuri şi două ere din istoria artei sunetelor şi a simfoniei.

[1] *Tipurile istorice ale dramaturgiei simfonice,* Muzghiz, 1956, în romîneşte de Anatol Vieru (vezi „Probleme de muzică", nr. 3, 1962, pag. 12).

Dacă trecem de la contemplarea pasivă la cunoaşterea activă şi adîncă a lumii minunate a simfoniei prebeethoveniene, ne convingem că nu ne găsim în... «anticamera simfonismului», ci în prezenţa unei înalte şi specifice culturi. Această cultură, căreia îi spunem clasică, este înzestrată cu cele mai alese calităţi artistice, consfinţite de expresivul epitet de valoare.

Beethoven, Mahler sau Şostakovici nu ar fi fost posibili, în toată strălucirea lor, fără Stamic, Haydn sau Mozart.

ANEXE

Explicații pentru unii termeni muzicali

Anticipație — Notă care precede un sunet, de aceeași înălțime sau la octavă, situat pe un timp accentuat și de o durată mai mare.

Antifonar — Colecția cîntărilor responsoriale, sub formă de dialoguri, pe care Papa Grigore cel Mare a fixat-o cu un lanț de mormîntul Sfîntului Petru spre a fi respectate întocmai, în toate bisericile catolice.

Bitematism — Structură făurită pe expunerea și dezvoltarea a două idei muzicale.

Cadență — Cădere, terminație. Formulă armonică de separație sau încheiere a discursului muzical. Episod solistic (vocal ori instrumental) virtuoz, menit să releve măiestria, agilitatea interpretului.

Canzona (canzone) — Cîntec de factură polifonică sau denumirea unor piese instrumentale cu un accentuat caracter cantabil, liric.

Capelmaestru — Șeful ansamblului (coral) care participa la serviciul religios în capelă.
Conducătorul (dirijorul) unei formații muzicale corale, simfonice sau militare.

Capelă — Grupul de cîntăreți care își dădeau concursul la slujba divină.
Formație muzicală particulară, de curte.

Capriccio — Piesă de construcție liberă, fantezistă, ca o improvizație, avînd un caracter nestatornic, bizar uneori.

Casațiune — Lucrare instrumentală în mai multe părți, cu caracter de agrement, destinată inițial executării în aer liber.
Casațiune, divertisment și serenadă sînt sinonime.

Ciclu — Serie, părți care constituie un întreg muzical, de obicei în trei sau patru mișcări.

Ciclic — Principiul făuririi unei lucrări muzicale ample, pornind de la o singură celulă, de la o singură idee, care revine de-a lungul ei — fie în forma inițială, fie, mai deseori, transformată

Concept armonic — vezi factură armonică.

Concept liniar — vezi factură polifonică ; vezi și polifonie, contrapunct.

Concerto grosso — Compoziție orchestrală de tip preclasic, în mai multe părți. Sonoritățile de ansamblu (*grosso*) alternează cu episoadele solistice (*concertino*), cu scriitură mai virtuoză.

Contrapunct — Expresie ce definește o suprapunere de voci (vezi polifonie) după aspectul grafic al partiturii și legată de faptul că mai de mult, sunetele se figurau ca niște puncte (*punctum contra punctum* = contrapunct, notă contra notă).

Contrapunct dublu — O împletire de melodii în care cele două voci sînt astfel ticluite încît să poată fi inversate, răsturnate : cea superioară să devină inferioară și invers.

Dies irae — ***Ziua mîniei*** — imn liturgic medieval, ale cărui intonații caracteristice s-au păstrat de-a lungul veacurilor pentru a configura imagini funerare, sumbre, legate de moarte.

Factură — Felul de a fi, după mijloacele și procedeele folosite, al unei lucrări sau părți dintr-o lucrare.
Factură armonică : predominanța scriiturii acordice.
Factură orchestrală : se referă la modalitățile combinării instrumentelor.
Factură polifonică : se întemeiază pe procedeele imitației melodice.

Frază muzicală — Diviziune melodică bine configurată, desfășurată pe o grupare de măsuri și constînd dintr-o succesiune de motive asemănătoare sau diferite.
Frază binară : alcătuită dintr-un număr cu soț de măsuri.
Frază ternară : care are la temelie motive întinse pe grupări de cîte trei măsuri.

Fugă — Compoziție pe mai multe voci, întemeiată pe expunerea și prelucrarea în stil imitativ a unei teme-subiect. Este forma superioară a polifoniei.

Fugato — Construcție făurită prin imitații melodice după principiile fugii, însă nedesăvîrșită, nedezvoltată ca aceasta.

Fughetta — O fugă scurtă, miniaturală.

Gagliarda — La obîrşie, un dans popular italian, ce s-a răspîndit prin veacul XVI şi în alte ţări. În suitele vechi, ea aducea, de obicei, contrastul faţă de pavană, dansul spaniol lent şi grav.

Imitaţie — Reproducerea, preluarea de către o voce a unei frînturi sau melodii expuse înainte. Poate avea loc pe oricare dintre intervale, în acelaşi sens sau invers, ca în oglindă; aidoma, imitaţie strictă, adică respectînd întocmai modelul, ca ecoul — sau liber, reluîndu-l cu oarecare derogări.

Ländler — Un dans popular austriac cu caracter de vals potolit.

Lărgire — Extinderea, amplificarea unei melodii a unei structuri, prin mărirea duratelor sunetelor. Sinonim cu augmentare.

Lied — În limba germană: cîntec. În cultura muzicală, s-a încetăţenit ca denumire a unei melodii măiestrite, de obicei pentru voce cu pian.
Forma de lied alcătuită din trei secţiuni (A-B-A) se întîlneşte adesea în părţile lente din simfonii.

Metrică — Structură ritmică ce cuprinde aceleaşi durate, din care unele sînt periodic accentuate.

Micşorare — Comprimarea unei linii melodice a unei structuri, prin concentrarea duratei sunetelor. Sinonim cu diminuare şi opusul augmentării, lărgirii.

Missa — Compoziţie cu caracter religios, pentru solişti, cor (cu sau fără acompaniament instrumental), folosind un text tradiţional. Destinată iniţial serviciului liturgic

catolic, Missa a devenit un gen aparte de creaţie muzicală, care, desprinzîndu-se de cult, a pătruns în sălile de concerte.

Modulaţie — Trecerea într-o nouă tonalitate.
Modulaţie enarmonică — atunci cînd trecerea în noua tonalitate e mijlocită de un element armonic identic ca efect sonor şi deosebit doar ca ortografie.

Motet — Piesă vocală polifonică, religioasă, nu numai cu melodii, dar uneori chiar cu texte diferite pentru fiecare voce. A cunoscut o mare înflorire în evul mediu şi, îndeosebi, în Renaştere.

Motiv — Secţiune pregnantă, mai ales din punct de vedere ritmic, dintr-o temă, ocupînd locul intermediar între aceasta şi celulă — cea mai mică unitate a unei construcţii muzicale.
Motivul este o grupare de cîteva durate, din care una are un accent principal.

Obbligato — De neexclus, de neînlocuit dintr-o compoziţie. „Obligat" poate fi un instrument sau o partidă. (În sensul acesta, contrariul expresiei *ad libitum*.)

Pentatonic — Specie de scară muzicală întemeiată numai pe cinci sunete, într-o anumită dispoziţie. Este specifică modului de a cînta al unor popoare din Orient.

Polifonie — Arta şi ştiinţa suprapunerii coordonate, a împletirii mai multor voci, care nu-şi pierd individualitatea melodică în ansamblu.

Punte — Element muzical de legătură, de obicei cu caracter modulatoriu. Temele se leagă între ele prin punţi.

Răsturnare — Inversarea ordinii sunetelor unui acord sau ale unui interval; expunerea în sens contrar a unei teme, a unui subiect.

Recitativ — Manieră intonațională intermediară între melodie și vorbire, ale cărei inflexiuni le urmează într-o ritmică sugestivă. Depănînd acțiunea, recitativul precede, în operă, aria, căreia îi este hărăzită exprimarea trăirilor emoționale.

Ripieno — Voce de ansamblu, de *tutti* (în *concerto grosso*).

Ritornelă — În muzica vocală, o parte instrumentală ce se execută la începutul și la sfîrșitul strofelor. În operă (de ex. *Orfeo* de Monteverdi), un interludiu instrumental ce precede sau urmează o arie ori o scenă. Sensul de fragment, figură, care, revenind ca un refren, încadrează o parte cantabilă, în general o temă, și l-a păstrat și în muzica orchestrală.

Rondo — Formă muzicală, constînd din alternarea unei melodii ce revine periodic în aceeași tonalitate (refren), cu un număr variabil de teme intermediare (cuplete). Rondoul poate fi redat schematic astfel: A-B-A-C-A în care A este refrenul iar B, C — cupletele.

Rondo-sonată — Formă combinată, după schemele: A-B-A — dezvoltare — A-B-A; sau A-B-A-C-A-B_1-A. După dezvoltare, cupletul (B_1) revine în tonul de bază, așa cum revine tema a doua în repriza din forma de sonată.
Construcția rondo-sonată se întîlnește de obicei în finalurile de simfonii.

Secvență — Reeditarea unui motiv melodic sau a unui fragment armonic, pe un alt plan sonor, pe o altă treaptă și în aceeași dispunere a elementelor.

Serenadă — Muzică de seară (spre deosebire de *aubade* — muzică de dimineață). Lucrare de felul divertismentului și al suitei, destinată unei reuniuni, unei festivități sau aniversări. Se întîlnește uneori, ca parte de un caracter liric, în lucrări de ample dimensiuni.

Stretto — Strîns, comprimat. Secțiune de compoziție în care vocile intră unele după altele grăbit, precipitat.

Structură — monopartită, bipartită, tripartită. — Alcătuire muzicală constînd dintr-o singură parte, din două sau trei secțiuni.

Subiect — În general, o melodie caracteristică, propusă ca factor de bază al unei structuri muzicale. În special, tema unei fugi.
(Există și fugi pe mai multe subiecte: două, trei... — vezi contrapunct dublu).

Stil imitativ — Folosirea frecventă a procedeului imitației.

Stil polifonic — Întrebuințarea procedeelor împletirii vocilor. Vezi polifonie, contrapunct.

Tarantelă — Dans popular italian înaripat, probabil din sudul peninsulei. A fost folosit de Rossini, Liszt, Chopin, Weber, Alfonso Castaldi, Marțian Negrea și de alți autori în lucrări de sine stătătoare sau alcătuite din mai multe părți.

Transcripție — Aranjament, versiune diferită față de forma originală, a unui text muzical.

Index de nume

Aaltonen, Erkki – 38
Abel, Karl Friedrich – 95, 96, 216, 217, 220
Abert, Hermann – 298
Adam, Adolphe-Charles – 79, 80
Adler, Guido – 212
Agrell, Jean (Johann Joachim) – 72, 84
Ahle, Johann Rudolph – 48
Akutagawa, Iasussi – 39
Albertarelli – 304
Albinoni, Tommaso – 70
Albrechtsberger, Johann Georg – 314
Alecsandri, Vasile – 35
Alembert, Jean Le Rond d' – 330
Amati – 66
Andreozzi, Gaetano – 181
Ansermet, Ernest – 333
Apel, Willi – 33, 298, 381, 382
Aristotel – 31
Attaingnant, Pierre – 40
Aubert, Jacques – 82

Bach, Carl Philipp Emanuel – 53, 70, 74, 82, 88–92, 95, 96, 104, 105, 114, 115, 147, 172, 219, 322

Bach, Johann Christian — 56, 82, 88, 93, 95, 115, 147, 216, 217, 219—222, 225, 226, 232, 239
Bach, Johann Sebastian — 44, 59, 67, 70—72, 84—86, 88, 90, 93, 95, 110, 112, 114, 117, 179, 212, 275, 306
Bach, Wilhelm Friedemann — 86, 88, 89
Baird, Tadeusz — 38
Barbaud, Pierre — 382
Barlow, Harold — 381
Bassani, Giovanni Battista — 58
Batteux, Charles — 335
Bălan, George — 36
Beck, Franz — 125
Beethoven, Ludwig van — 3, 4, 6, 10, 12—14, 23, 31, 37—39, 54, 81, 92, 96, 105, 109, 126, 130, 136, 137, 148, 152, 164, 167 180, 181, 185—187, 194, 195, 203, 204, 205, 209, 211, 212, 213, 215, 254, 261, 264, 285, 294—296, 301, 306, 308, 311, 312, 314, 315, 317, 318, 320, 322, 326, 328, 334, 336, 337
Bellini, Vincenzo — 326
Benda, František (Franz) — 103, 104, 106
Benda, Jiři Antonín (Georg) — 103—106, 126, 260
Bendusi, Francesco — 40
Berlioz, Hector — 37, 176
Besozzi, Carlo — 53
Beyschlag, Adolf — 256
Bliss, Arthur — 37
Boccherini, Luigi — 230, 234, 318, 319
Bogatîriov, Serghei — 138
Bononcini, Giovanni Battista — 44, 58
Borrel, Eugène — 381
Boyce, William — 70, 72, 73, 77, 84
Brahms, Johannes — 14, 167, 261, 308
Brăiloiu, Constantin — 27
Breitkopf & Härtel — 96, 105, 116—117, 134, 140, 147, 163, 217, 225, 231, 233, 234, 236, 240, 243, 248, 254, 256, 286, 293
Brenet, Michel — 277, 381

Britten, Benjamin — 37
Brixi, František Xaver — 108, 109, 312
Bruckner, Anton — 37
Brunetti, Gaetano — 316, 325
Brumaru Ada — 49
Bughici, Dumitru — 17, 38
Burney, Charles — 54, 55, 100, 118, 119, 129
Bush, Alan (Dudley) — 37
Buus, Jacques — 40
Caccini, Giulio — 71
Caldara, Antonio — 228
Cannabich, Christian — 117, 125, 126, 260
Carpani, Giuseppe (Antonio) — 56, 138
Carracci, Annibale — 42
Casals, Pablo — 133, 211, 212, 213
Castaldi, Alfonso — 349
Cavalli, Francesco (Pietro) — 48, 326
Ceaikovski, Piotr Ilici — 12, 37, 138, 154, 213
Chantavoine, Jean — 82, 173
Chávez, Carlos — 39
Cherubini, Luigi — 323—326
Chopin, Frédéric — 349
Cicero, Marcus Tullius — 33
Cimarosa, Domenico — 228
Clappisson, Antoine-Louis — 35
Clementi, Muzio — 180, 322, 323, 325
Colloredo, Hieronymus — 243, 275, 333, 334
Corelli, Arcangelo — 51, 59, 249, 334
Corneille, Pierre — 334
Corredor, José Maria — 211
Couperin, Louis — 49, 79
Cramer, Johann Baptist — 180, 322
Cranach — 118
Cristescu, Mircea — 55
Curzon, Henri de — 164, 217, 272

Danzi, Franz — 125
Davison, Archibald (Thompson) — 33, 381
Degen, Helmut — 38
Delange, Hermann-François — 73
Demetrescu, Traian — 35
Democrit — 29
Diderot, Denis — 329, 330
Dittersdorf Karl Ditters von — 98, 99, 175, 228, 248, 310
Donizetti, Gaetano — 326
Dufourq, Norbert — 382
Dumitrescu, Ion — 38
Dusík (Dussek), Jan Ladislav — 181
Dvořák, Antonin — 38, 134

Eichner, Ernst — 125
Einstein, Alfred — 217
Eisler, Hanns — 37
Elgar, Edward — 37
Eminescu, Mihail — 8—9, 12, 21, 34
Enescu, George — 6, 10, 12, 14, 23, 38, 86, 173, 215, 308
Eschil — 26
Esterházy, Paul Anton — 53, 77, 136, 137, 153, 177, 179, 180
Eulenburg, Ernst — 266

Fasch, Johann Friedrich — 110, 111
Field, John — 322
Fils (Filtz), Antonin — 123, 125
Folprecht, Zdeněk — 39
Förster, Christoph — 112
Franck, César — 5
Fränzl, Ignaz — 125
Froment, Louis de — 92
Fürnberg — 134
Furtwängler, Wilhelm — 198

Gabrieli, Andrea — 41
Gabrieli, Giovanni — 3, 41, 42, 43, 44, 46, 57, 74, 84, 336
Galuppi, Baldassare — 228
Gardane, Antonio — 40
Gautier de Marseille, Pierre — 82
Geissler, Friedrich — 38
Georgescu, George — 205
Gerster, Ottmar — 39
Gheciu, Diamandi — 17
Glier, Reinhold Moriţovici — 37
Glinka, Mihail Ivanovici — 30
Gluck, Christoph Willibald — 54, 70, 92, 175, 228, 248, 268, 287, 330
Goethe, Johann Wolfgang — 12, 14, 84, 229, 287, 310
Gorki, Maxim (Peşkov, Aleksei Maksimovici) — 30
Gossec, François-Joseph — 70, 72, 74—84, 115, 117, 163, 220, 268, 311, 315
Goudar — 57
Graun, Johann Gottlieb — 105, 113
Grétry, André-Ernest (Modest) — 82, 83, 98, 164, 268
Griesinger, Georg August — 53, 335
Grigore cel Mare — 56, 343
Grimm, Friedrich Melchior — 268
Grove George — 298, 304, 382
Grumăzescu, M. — 35
Guarneri — 66
Guénin, Alexandre — 82
Guillemain, Louis-Gabriel — 82
Guines, de — 268

Haciaturian, Aram Ilici — 38
Hamal, Jean-Noël — 73, 84
Händel, Georg Friedrich — 70, 72, 86—88, 135, 181, 212, 216, 283
Hanson, Howard — 37
Hasse, Johann Adolf — 50, 228, 230

Haydn, Joseph — 4, 10, 12—14, 17, 19, 21—26, 36, 37, 53, 54, 58, 70, 73, 74, 77, 79, 80, 82, 83, 90, 92, 96, 100 109, 128, 120—132, **133—214**, 223, 227, 228, 231, 242, 243, 244, 246, 248, 249, 254, 259, 264, 276, 277, 284, 285, 293, 310—312, 315, 318, 322, 323, 326, 328, 330—339
Haydn, Michael — 96, 97, 115, 141, 246, 253, 259, 286, 310
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich — 64
Herschel, Friedrich Wilhelm — 315
Hindemith, Paul — 37
Hocquard, Jean-Victor — 290, 382
Hoffman, Alfred — 330
Hogaş, Calistrat — 34
Holzbauer, Ignaz — 117, 125
Homer — 12, 212
Honegger, Arthur — 12, 37, 308
Horatius, Quintus Flaccus — 33
Huber, Hans — 37
Hummel, Johann Nepomuk — 314

Janáček, Leoš — 38
Jirovec (Gyrowetz), Adalbert — 110, 180, 312, 313
Jommelli, Nicola — 58, 59, 120, 228, 326

Kalkbrenner, Friedrich — 122, 322
Keldiş, G. V. — 382
Kelz, Matthias — 48
Klopstock, Friedrich — 229
Knipper, Lev Konstantinovici — 38
Köchel, Ludwig — 217, 382
Koželuh, Jan Antonín — 181, 312
Koželuh, Leopold — 312
Kraft, Günther — 125
Kramarž-Krommer, František — 110, 111
Kretzschmar, Hermann — 176, 187, 197, 203, 271, 299, 381
Kuhač, Franz Xaver — 208
Kuhnau, Johann — 172

Kun, N. A. — 29
Kunzen, Karl Adolph — 114
Kupecký, Jan — 67

Landi, Steffano — 48
La Pouplinière, Alexandre-Jean-Joseph — 80
Laprade, Victor de — 35
Leckie, Alexander — 120
Legrenzi, Giovanni — 44
Legros (Le Gros), Joseph — 263
Leibniz, Gottfried Wilhelm — 30
Lifar, Serge — 27
Lips, Julius — 26
Liszt, Franz — 37, 39, 349
Livanova, T. — 382
Locatelli, Pietro — 230
Lotti, Antonio — 115, 119
Löwe, Johann Jakob — 48
Lucchesi, Andrea — 317, 318, 325
Lully, Jean-Baptiste — 50, 51, 79

Mahler, Gustav — 12, 31, 38, 339
Malipiero, Gian Francesco — 36
Mandicevschi, Eusebie — 134
Marcello, Benedetto — 249
Marini, Biagio — 57
Martini, Giovanni Battista — 88, 230, 237
Marx, Joseph — 36
Mattheson, Johann — 66, 115
Méhul, Étienne (Nicolas) — 82
Mendelsohn, Alfred — 39
Mendelssohn-Bartholdy, Felix — 38, 39, 105, 157, 191
Metastasio, Pietro — 157, 178, 207, 212, 228, 231, 326
Miaskovski, Nikolai Iakovlevici — 37

Miča, Jan Adam František — 101
Miča, František Václav — 101, 102
Monn, Georg Matthias — 73, 84, 98, 172, 228, 310
Monsigny, Pierre-Alexandre — 216
Mont'albano, Bartolomeo — 44, 57
Monteverdi, Claudio — 47, 48, 348
Morgerstern, Sam — 381
Morzin, Ferdinand Maximilian Franz — 135, 136, 172
Moscheles, Ignaz — 322
Mozart, Leopold — 96, 115, 177, 215 222, 224, 230, 237, 268, 272, 275, 276, 332
Mozart, Nannerl — 215, 228
Mozart, Wolfgang Amadeus — 4, 10, 14, 37, 38, 54, 73, 74, 76, 92, 95, 96, 99, 100, 105, 109, 119, 125, 130, 132, 133, 136, 137, 143, 147—149, 152, 159, 168, 175, 177, 179, 181, 186, 192, 196, 206 — 209, 212, 213, **215—310**, 311, 312, 315, 316, 322, 323, 326, 328, 331—339
Mysliveček, Josef — 53, 54, 106, 107, 109, 230

Nardini, Pietro — 119, 317, 326
Negrea, Marţian — 36, 349
Nejedlý, Vít — 39
Neubauer, František Kristof — 110
Neumann, Johann Gottlieb — 315
Nichelmann, Christoph — 114
Nowak, Leopold —382
Nyström, Gösta — 37

Ovidiu — 98

Paillard, Jean-François — 79
Paisiello, Giovanni — 228, 315—317, 325
Palestrina, Giovanni Pierluigi da — 57
Pergolesi, Giovanni Battista — 58, 77, 228, 330
Peri, Jacopo — 48

Perlea, Ionel — 98
Peters, Karl Friedrich — 298
Philidor, François-André-Danican — 216
Piccinni, Niccolò — 228, 230, 268
Pirro, André — 84
Pleyel, Ignace — 180, 315, 316
Pohanka, Jaroslav — 381
Pohl, Carl Ferdinand — 173
Popova, Tatiana — 208, 310, 382
Porpora, Nicola — 58, 133, 134
Prieger, Erich — 88
Prod'homme, Jacques-Gabriel — 83
Prokofiev, Serghei Sergheievici — 37
Pugnani, Gaetano — 53
Punto, Giovanni (Jan Václav Stich) — 261

Quantz, Johann Joachim — 52, 105, 155

Racek, Jan — 381
Ramm, Friedrich — 261
Rameau, Jean-Philippe — 71, 76, 79, 164, 289
Reichardt, Johann Friedrich — 315
Rembrandt, van Ryn — 26, 118
Respighi, Ottorino — 164
Reutter, Johann Adam Karl Georg — 228
Richter, František Xaver — 117, 121, 122
Ritter, Georg Wenzel — 261
Rochlitz, Johann Friedrich — 171
Robbins Landon, H. C. — 139, 163, 207. 381
Rogalski, Theodor — 90
Rolland, Romain — 57, 67, 118, 130, 305, 338, 381
Rosetti (Rössler), Františék Antonín — 100, 181
Rossi, Salomone — 44, 46
Rossini, Gioacchino — 282, 326, 349
Rousseau, Jean-Jacques — 54, 76, 330, 335
Roussel, Albert — 37

Rubens, Pieter Paul — 118
Rubert, Johann Martin — 48
Ryba, Jan Jakub — 312

Saint-Foix, Georges de — 221, 243, 253, 296, 310
Salomon, Johann Peter — 180—182
Sammartini, Giovanni Battista — 53—57, 70, 72, 84, 88, 115, 117, 172, 230, 231, 234, 243, 249
Scarlatti, Alessandro — 50, 51, 54, 57, 60
Scarlatti, Domenico — 88, 91, 228
Schaffrath, Christoph — 113
Schiller, Friedrich — 118, 229, 310
Schobert, Johann — 125, 249
Schönberg, Arnold — 38
Schönewolf, Karl — 86, 88, 125, 126, 381
Schröder, Cornelia — 86, 88
Schubart, Christian Friedrich Daniel — 86
Schubert, Franz — 14, 37, 38, 134, 236, 304
Schuman, William — 38
Schumann, Robert — 38
Schütz, Heinrich — 46, 47, 84, 336
Schweitzer, Albert — 117
Serov, Aleksandr Nikolaievici — 310
Shakespeare, William — 12
Skriabin, Aleksandr Nikolaievici — 38
Si Sin-hai — 39
Sofranek, M. — 105
Sollertinski, Ivan Ivanovici — 338
Spiru, Iuliu Constantin — 133, 381
Spontini, Gasparo — 326
Stamic (Stamitz), Antonín — 126
Stamic, Jan Václav — 70, 72, 74, 84, 117, 120, 126—131, 164, 172, 260, 264, 339
Stamic, Karel — 126, 130, 131, 264
Stamic, Martin — 126

Stamic, Thadeu — 126
Stendhal (Beyle Henri) — 137, 179, 207, 231, 382
Sterkel, Johann Franz Xaver — 264
Still, William Grant — 38
Stradella, Alessandro — 49
Stadivari — 66
Strauss, Richard — 14, 37, 39, 49, 308
Stravinski, Igor Feodorovici — 37, 38

Şaporin, Iuri Aleksandrovici — 38
Şolohov, Mihail — 12
Şostakovici, Dmitri Dmitrievici — 12, 39, 339

Talich, Václav — 106
Tartini, Giuseppe — 249
Telemann, Georg Philipp — 110, 115, 117
Theodor, Karl — 119
Thompson, Oscar — 382
Tiersot, Julien — 268
Toduţă, Sigismund — 37
Toeschi, Carlo Giuseppe — 125, 126, 164
Tolstoi, Lev Nikolaievici — 12
Tomašek, Václav Jaromír — 109
Tomescu, Vasile — 174
Torelli, Giuseppe — 326
Toscanini, Arturo — 167
Tovey, Donald Francis (Sir) — 193, 381

Uccellini, Marco — 57

Vancea, Zeno — 38

Vaňhal (Wanhal), Jan — 175, 228, 248, 312, 314
Vaughan Williams, Ralph — 38
Veracini, Francesco Maria — 53, 58, 326
Vergiliu — 33
Vieru, Anatol — 338
Vivaldi, Antonio — 59, 60, 61, 62, 74, 115, 117, 120, 322, 326
Vlahuţă, Alexandru — 34
Voltaire, François-Marie Arouet — 105
Vranický, Pavel — 110

Wagenseil, Georg Christoph — 70, 99, 100, 115, 134, 159, 172, 228
Wagner, Richard — 30, 293, 308, 333
Weber, Carl Maria von — 191, 349
Witt, Christian Friedrich — 320
Wolf-Ferrari, Ermanno — 37
Wyzewa, Teodor de — 221, 243, 253, 382

Zach, Jan — 103
Zafred, Mario — 39

Index al lucrărilor de gen

Abel, Karl Friedrich
Simfonia op. 10 nr. 3 — **96**

Bach, Carl Philipp Emanuel
Simfonia în fa major (nr. 3) — 74, 92
Simfonia în do major nr. **3 — 90**
Simfonia în re major — 90-92, 219

Bach, Johann Christian
Simfonia în si bemol major — **93, 94,** 219
Simfonia concertantă în la major — 95
Simfonia în mi bemol major pentru orchestră dublă —95
Simfonia op. 3 nr. 1 — 221

Bach, Johann Sebastian
Simfonii în re major, pentru orgă şi orchestră — 86
Simfonia în re major — 86

Bach, Wilhelm Friedemann
Simfonia în fa major — **87—88**
Sinfonie a due e tre Stromenti — 58

Benda, Jiři Antonín
Simfonia în si bemol major — **106**
Simfonia în fa major — **105. 106**

Boccherini, Luigi
Simfonia în do minor — 318—320, 322

Brixi, František Xaver
Simfonia în re major — **109**
Grande Sinfonie — 109

Cannabich, Christian
Simfonia în si bemol major — **126**

Cherubini, Luigi
Simfonia în re major — **324—325**

Clementi, Muzio
Simfonia în re major — **322**

Dittersdorf, Karl Ditters von
Simfonia nr. 2, după „Metamorfozele'' de Ovidiu—98
Simfonia în do major — **98**
Simfonia de caractere— 98

Enescu, George
Simfonia nr. 1 — 6-10

Fasch, Johann Friedrich
Simfonia în sol major — **111, 112**

Fils (Filtz), Antonín
Simfonia nr. 1, în la major — **123**
Simfonia nr. 2, în sol minor—125
Simfonia nr. 3, în si bemol major — **124**
Simfonia nr. 5, în re major — **124**
Simfonia nr. 6, în mi bemol major — **124,125**

Förster, Christoph
Simfonia în mi bemol major — **112**

Gabrieli, Giovanni
Sacrae symphoniae — 41, **43**, 44, 46

Gautier de Marseille, Pierre
Simfonia focului — 82

Gossec, François-Joseph
Simfonii op. 4 — 77
Simfonii op. 5 — 77, 78
Simfonii op. 6 — 77
Simfonii op. 8 — 77
Simfonii op. 12 — 77
Simfonii op. 13 — 78
Symphonie de chasse (concertantă, în re major) — 78
Simfonia în mi bemol major — 81
Simfonia în fa major — 78
Simfonia concertantă pentru 11 suflători — 81
Simfonia nr. 21 — 81

Graun, Johann Gottlieb
Simfonia în re major — **113**

Guénin, Marie-Alexandre
Simfonia în la major — 82

Guillemain, Louis-Gabriel
Şase simfonii în gust italian — 82

Händel, Georg Friedrich
Simfonia pastorală — 86

Haydn, Joseph (vezi tabelul nr. 1 de la pag. 369)
Haydn, Michael
Simfonia în do major — 97
Simfonia în sol major (atribuită şi lui Mozart: K.V. 444) — 96

Jirovec (Gyrowetz), Adalbert
Simfonia în fa major op. 6 nr. 3 — 110
Simfonia în mi major op. 6 nr. 2 — 110

Kunzen, Karl Adolph
Simfonia în re minor — **114, 115**

Lully, Jean-Baptiste
Marea simfonie — 51

Méhul, Étienne-Nicolas
Simfonia nr. 2 în re major — **82**

Miča, Jan Adam František
Simfonia în mi bemol major — 101

Miča, František Václav
Simfonia în re major — **101**

Monn, Georg Matthias
Simfonia în re major — **73**

Mozart, Leopold
Sinfonia di camera — 96
Sinfonia burlesca — 96
Sinfonia di caccia — 96

Mozart, Wolfgang Amadeus
Simfonia burlescă în re major — 233
Simfonia concertantă (finalul Serenadei în re major — K.V. 320) — 282
Simfonia (uvertura) în re major — K. V. 87 — 234
(vezi şi tabelul nr. 2 de la pag. 376)

Mysliveček, Josef
Simfonia în mi bemol major — **106**
Simfonia în do major — **106**
Simfonia în re major — 107

Nichelmann, Christoph
Simfonia în mi bemol major — **114**

Paisiello, Giovanni
Simfonia în re bemol major — 316

Pergolesi, Giovanni Battista
Simfonia pentru cvartet de coarde şi doi corni — 58

Porpora, Nicola
Sinfonia da camera, op. 2 — 58

Richter, Františék Xaver
Simfonia în re minor — **122, 123**

Rosetti (Rössler), Františék Antonín
Simfonia în sol minor — **100**

Sammartini, Giovanni Battista
Simfonia în re major — **54**
Simfonia nr. 1 — 54
Simfonia în do major — **55**

Schaffrath, Christoph
Simfonia în la major — **113, 114**

Schütz, Heinrich
Symphoniae Sacrae — **46, 47**

Stamic, Karel
Simfonia în mi bemol major — 130, **131**
Simfonia în re major („La chasse") — **131, 132**

Stamic, Jan
Simfonia primăvăratică, în la major — **128**
Simfonia op. 5 nr. 2 în re major — **129, 130, 172**

Tomašek, Václav Jaromír
Grande sinfonia — 109

Vivaldi, Antonio
Simfonia în do major, nr. 1 — **60**, **61**
Simfonia în sol major („La rustica") — 62
Simfonia în la major — 62
Simfonia în si bemol minor — 62

Wagenseil, Georg Christoph
Simfonia în re major — **100**

Witt, Christian Friedrich
Simfonia în do major (atribuită lui Beethoven: *„Jena")* — 320

Zach, Jan
Cinque sinfonie d'archi per due violini, viola e basso — **103**

Simfoniile de Haydn

TABELUL 1

Anul compunerii	Nr. în edit. Breitkopf & Härtel*	Alte numerotări	Tonalitatea	Observații Denumirea	Pagina
1759	1		re major		**134, 135, 136**
1760	2		do major		136, 151
1761	3		sol major		135, 136
1761	4		re major		135, 136
1761	5		la major		135, 136
1761	6		re major	„Dimineața"	36, 136, **139**, **140**, 172
1761	7		do major	„Amiaza"	36, 136, **140**, 172
1761	8		sol major	„Seara" („Furtuna")	36, 136, **140**, 172
1762	9		do major		135
1763	10		re major		**140**, **142**, **143**
1763	11		mi bemol major		135, 176
1763	12		mi major		149, 151
1763	13		re major		

* Conform VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig.
Numerele din paranteze se referă la vechea ediție Breitkopf & Härtel.

TABELUL 1 (continuare)

Anul compunerii	Nr. în edit. Breitkopf & Härtel	Alte numerotări	Tonalitatea	Observații Denumirea	Pagina
1763	14		la major		135
1763	15		re major		135
1763	16		si bemol major		151
1764	17		fa major		
1764	18		sol major		135
1764	19		re major		135
1764	20		do major		151
1764	21		la major		135, **143-145**
1764	22		mi bemol major	„Filozoful"	**145-146**, 175
1764	23		sol major		135
1764	24		re major		140
1765	25		do major		
1765	26		re minor	„Lamentație" („Simfonia de Crăciun")	135, **146-147**, 152, 248
1765	27		sol major		**147**, **148**, 151
1765	28		la major		135, **148**, **149**, 151
1765	29		mi major		135, 176
1765	30		do major	„Aleluia"	
1765	31		re major	„Cu semnal de corn"	140, **149-151**, 152, 155, 244
1766	32		do major		
1767	33		do major		135
1767	34		în re		135
1767	35		si bemol major		135
1769	36		mi bemol major		135
1769	37		do major		135
1769	38		do major		
1770	39		sol minor		135, 149
1770 (1763)	40		fa major		174
1770	41		do major		135, 140
1771	42		re major		135
1772	43		mi bemol major	„Mercur"	135, **152**, **153** 157, 158, 176
1772	44 (29)		mi minor	„Simfonia funebră"	135, 152
1772	45 (18)		fa diez minor	„Simfonia despărțirii" (a „luminărilor")	**153**, **157**, 176, 248
1772	46		si major		135, 176
1772	47		sol major		135
1772	48 (25)		do major	„Maria Tereza"	157
1773 (1768)	49		fa minor	„Pasiunea"	135, 157, 176, 248

TABELUL 1 (continuare)

Anul compunerii	Nr. în edit. Breitkopf & Härtel	Alte numerotări	Tonalitatea	Observații Denumirea	Pagina
1773	50		do major		135, 157
1774	51		si bemol major		135, 157
1774	52		do minor		135, 157, 253
1774	53		re major		**157, 158**
1774	54		sol major		152, 157, **158**, **159**, 176
1774	55 (30)		mi bemol major	„Învățătorul"	
1774	56		do major		157
1774	57		re major		157
1775	58		fa major		135
1775	59		la major	„Simfonia focului"	135, 159
1775	60		do major	„Distratul"	152, 159
1776	61		re major		
1777	62		re major		161
1777	63		do major	„La Roxolane"	151, **159**, **160**
1778	64		la major		135
1779	65		la major		135, 160

1779	66		si bemol major		152, 160, 176
1779	67		fa major		152, 160, 176
1779	68		si bemol major		151, 152, 160
1779	69		do major	„Laudon"	152, 160
1780	70		re major		151
1780	71		si bemol major		151
1781	72		re major		149, 151
1781	73 (26)		re major	„Vînătoarea"	152, **160**
1782	74		mi bemol major		177
1782	75 (23)		re major		140, 151
1782	76 (21)		mi bemol major		152
1782	77		si bemol major		
1782	78		do minor		152
1783	79		fa major		152
1783	80		re minor		152, 162, 177
1784	81 (22)		sol major		152, **162**
1786	82 (17)	Parisiana nr. 1	do major	„Ursul"	152, **163**, **164**
1786	83 (24)	Parisiana nr. 2	sol minor	„Găina"	152, 164
1786	84	Parisiana nr. 3	mi bemol major		151, 152
1786	85 (15)	Parisiana nr. 4	si bemol major	„Regina"	152, **164**, **165**, 196
1786	86 (10)	Parisiana nr. 5	re major		152, **165**, **166**
1786	87	Parisiana nr. 6	la major		152

TABELUL 1 (continuare

Anul compunerii	Nr. în edit. Breitkof & Härtel	Alte numerotări	Tonalitate	Observații Denumirea	Pagina
1786	88 (13)		sol major		152, **167**, **168**, 174, 177
1787	89 (20)		fa major		152
1787	90 (27)		do major		
1787	91 (28)		mi bemol major	„Oxford"	134, **168**, **170**,
1788	92 (16)		sol major		**171**, **181-185**
1791	93 (5)	Londoneza nr. 1	re major	Lovitura de tim-	13 - 25, 53,
1791	94 (6)	Londoneza nr. 2	sol major	pan („Surpriza")	134, 185, 187, 194, 212
1791	95 (9)	Londoneza nr. 3	do minor		128, 134, 162 174, 175, **185** **188**, 199, 210
1791	96 (14)	Londoneza nr. 4	re major	„Miracolul"	134, **188-190**, 208
1792	97 (7)	Londoneza nr. 5	do major		134, **190**, **192**, 208
1792	98 (8)	Londoneza nr. 6	si bemol major		134, 139, **192-193**, 208

1793	99 (3)	Londoneza nr. 7	mi bemol major		134, 151, 152, **193-197**
1794	100 (11)	Londoneza nr. 8	sol major	„Militara"	131, 134, 152 164, **195-197**
1794	101 (4)	Londoneza nr. 9	re major	„Ceasornicul"	134, 152, **197-200**
1795	102 (12)	Londoneza nr. 10	si bemol major		134, 152, **200-201**, 208
1795	103 (1)	Londoneza nr. 11	mi bemol major	„Cu tremolo de timpan"	131, 134, 140, 152, **201**, 202, **203**, **204**, 208, 285
1795	104 (2)	Londoneza nr. 12	re major	„Salomon" („Cimpoiul")	134, 152, 174, **205-207**
	(fără număr)			Simfonia copiilor (a jucăriilor)	37
	(fără număr)		si bemol major	Simfonie inedită	139

Simfoniile de Mozart

Anul compunerii	Nr. din Cat. Köchel: general	Nr. din Cat. Köchel: de simfonii	Nr. în edit. Breitkopf & Härtel	Tonalitatea	Observații Denumirea	Pagina
1764–65 ?	16	1	1	mi bemol major		**217, 219, 220**, 223, 224
	17	(53)	2	si bemol major	Apartenența îndoielnică (Se presupune că este de K. F. Abel)	220, 225, 263
1765	18	(52)	3	mi bemol major	Apartenența îndoielnică	220, 225
1765	19	2	4	re major		**221**
1765	22	3	5	si bemol major		**222, 223,** 224, **225**
1767	76	4	43	fa major		**225, 226**
1767	43	5	6	fa major		**223, 226**
1768	45	6	7	re major		**226, 227**
1768	Anh.* 221	7		sol major		229

* Anhang – anexă, supliment (la catalogul Köchel).

1768	Anh. 214	8	55	si bemol major		226
1768	48	9	8	re major		**226–228**
1770	81	10	44	re major		**233**
1770	97	11	47	re major		**231–232**
1770	95	12	45	re major		**231, 232, 233,** 292
1770	84	13	11	re major		**233–234**
1770	74	14	10	sol major		**231, 234**
1771	Anh. 216	15	54	si bemol major		**234, 236**
1771	75	16	42	fa major		**236**
1771	73	17	9	do major		**236, 237**
1771	110	18	12	sol major		**237–238**
1771	96	19	46	do major		**248**
1771	112	20	13	fa major		**238–240**
1771	114	21	14	la major		**240, 242**
1771	120	—	50	re major	Provine din uvertura „*Ascanio în Alba*"	238
1772	124	22	15	sol major		**242–243**
1772	128	23	16	do major		**243**
1772	129	24	17	sol major		**243**, 252
1772	130	25	18	fa major		**244**
1772	132	26	19	mi bemol major		**245**
1772	133	27	20	re major		**245, 246**

TABELUL 2 (continuare)

Anul compunerii	Nr. din Cat. Köchel: general	Nr. din Cat. Köchel: de simfonii	Nr. în edit. Breitkopf & Härtel	Tonalitatea	Observaţii Denumirea	Pagina
1772	134	28	21	la major		**246—247**, 292
1772	161 (163)	29	51	re major	Provine din uvertura *„Il sogno di Scipione"*	248
1773	162	30	22	do major		249, **250**
1773	199	31	27	sol major		249, **254**, 292
1773	181	32	23	re major		249, **250**
1773	184	33	26	mi bemol major		249, **253**, **254**
1773	182	34	24	si bemol major		249, **251**, **252**
1773	200	35	28	do major	Simfonia trilurilor	249, **254—256**
1773	183	36	25	sol minor		249, **252—253**
1774	201	37	29	la major		148, **257-259**, 285
1774	202	38	30	re major		**259—260**
1775	121			re major	Provine din uvertura *„La finta giardiniera"*	
1775	102	**)	49	do major	Final adăugat la uv. pentru *„Il rè pastore"*	**254**
1778	297	40	31	re major	Simfonia *„Paris"*	38, 221, **263-267**, 286
1778	311a Ahn. 8	41		si bemol major	Uvertură—Apartenenţă îndoielnică	268
1779	318	42	32	sol major	Uvertură în stil italian la *„Zaide"*	**269**, 304
1779	319	43	33	si bemol major		**269—271**
1780	338	44	34	do major		**272-275**, 304, 306
1782	385	45	35	re major	Simfonia *„Haffner"*	**275—283**, 286
1783	425	46	36	do major	Simfonia *„Linz"*	38, **282—287**
1783	444	47	37	sol major	Numai introducerea îi aparţine lui Mozart (restul, de Michael Haydn)	96, **286**
1786	504	48	38	re major	Simfonia *„Praga"* (fără menuet)	38, **286—291**, 304
1788	543	49	39	mi bemol major		286, **293-298**, 304, 309, 332, 334

**) Köchel consideră ca Simfonia nr. 39, Simfonia concertantă pentru suflători de lemn şi orchestră.

TABELUL 2 (continuare)

Anul compunerii	Nr. din Cat. Köchel: general	Nr. din Cat. Köchel: de simfonii	Nr. în edit. Breitkopf & Härtel	Tonalitatea	Observații Denumirea	Pagina
1788	550	50	40	sol minor		196, 253, 286, **293, 298-302,** 309
1788	551	51	41	do major	Simfonia „*Jupiter*" (cu fugă în final)	96, **177**, 270, 286, 287, 293, **302-310, 338**
1779	**364**		52	mi bemol major	Concertantă, pentru vioară, violă și orchestră	261
1778	297 b Anh. 9*			mi bemol major	Concertantă, pentru suflători de lemn și orchestră	38, 76, 92 **261—263** 268
1771	98	54	48	fa major	Apartenență îndoielnică	**210**

* Köchel o consideră Simfonia nr. 39.

BIBLIOGRAFIE

(cuprinde principalele lucrări consultate)

1. Archibald T. Davison and Willi Apel — *Historical Anthology of Music* (*Vol. I* și *II*), London, Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press, 1949—1950.
2. Romain Rolland — *Voyage musical au pays du Passé*, Hachette, Paris, 1923.
3. Jan Racek, Jaroslav Pohanka — *Musica Antiqua Bohemica*, Export-Artia, Praha, 1961.
4. Michel Brenet — *Histoire de la symphonie à orchestre*, Gauthier-Villars, Paris 1882.
5. Eugène Borrel — *La Symphonie*, Librairie Larousse, Paris, 1954.
6. Hermann Kretzschmar — *Führer durch den Concertsaal. Sinfonie und Suite*, A. G. Liebeskind, Leipzig, 1891.
7. Karl Schönewolf — *Konzertbuch — Orchestermusik*, Henschel-Verlag, Berlin, 1959, 1960.
8. Donald Francis Tovey — *Essays in Musical Analysis* (*Symphonies*), Oxford University Press, London, 1956.
9. Harold Barlow and Sam Morgenstern — *A dictionary of musical themes*, Crown Publishers, New York, 1957.
10. H. C. Robbins Landon — *The Symphonies of Joseph Haydn*, Universal Edition & Rockliff, London, 1955.
11. Spiru Iuliu Constantin — *Haydn*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1959.

12. Leopold Nowak — *Joseph Haydn (Leben, Bedeutung und Werk)*, Amalthea-Verlag, Wien, 1959.
13. Pierre Barbaud — *Haydn*, „Éditions du Seuil", Paris, 1957 (Imp. Tardy).
14. T. Popova — *Prefață la cele două volume cu Simfoniile londoneze, de Haydn*, publicate de Editura muzicală de Stat din Moscova, 1959.
15. Stendhal — *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, Librairie ancienne Honoré Champion — Paris, 1914.
16. Ludwig von Köchel — *Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke W. A. Mozarts*, VEB Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1961.
17. T. de Wyzewa et G. de Saint-Foix — *W. A. Mozart*, Desclée de Brouwer et Cie, Paris, 1936—1946.
18. Jean-Victor Hocquard — *Mozart*, „Éditions du Seuil", Paris, 1958 (Imp. Tardy).
19. T. Popova — *Prefață la volumul cu ultimele trei simfonii de Mozart*, Muzghiz, Moscova, 1956.
20. George Grove — *Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan and Co. Ltd., London, 1954.
21. Oscar Thompson — *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, Dood, Mead and Company, New York, 1956.
22. Apel Willi — *Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, Cambridge, 1956.
23. Livanova — *Istoria muzicii occidentale* (trad. manuscrisă).
24. *** *Encyclopédie de la pléiade — Histoire de la musique, I*, Gallimard, Paris, 1960.
25. G. V. Keldîș — *Dicționar enciclopedic muzical*, Moscova, 1959.
26. *** *Marea enciclopedie sovietică.*
27. Norbert Dufourq — *La musique des origines à nos jours*, Larousse.

CUPRINSUL

Pag.

Cuvînt înainte 3

Simfonia în sala de concerte, la locul de muncă, acasă 5

Pe marginea unei lucrări de Haydn — « Părintele simfoniei » structura clasică a simfoniei. 12

Între « existența anterioară » și miile de simfonii 26

Simfonia în devenire 40

« Partitura » răspîntiilor unui mijloc de veac. Avîntul general al simfoniei. Școala de la Mannheim. Aportul cehilor 63

Simfoniile de Haydn 133

Simfoniile de Mozart 215

Printre contemporanii lui Haydn, Mozart și Beethoven. 311

Încheiere 327

ANEXE

Pag.

Explicații pentru unii termeni muzicali 343

Index de nume 351

Index al lucrărilor de gen 363

Bibliografie 381

Responsabil de carte : SAMSON STERNBERG

Tehnoredactor : BEATRICE MANOLIU

Dat la cules 01.12.1962. Bun de tipar 21.02.1963. Tiraj 5645 exemplare. Rotrbcliogravură tip c de 65 gr. m.² Ft. 700×100/32. Coli ed. 15,18. Coli de tipar 12. Ediția I. Comanda 285. A. nr. 2301. Pentru bibliotecile mici, indicele de clasificare 78.

Tiparul executat sub com. nr. 5318 la Întreprinderea Poligrafică Nr. 2, str. Brezoianu nr. 23, București — R.P.R.